L'ART
APPLIQUÉ AUX MÉTIERS

PAR

LUCIEN MAGNE

DÉCOR DU VERRE

H. LAURENS. PARIS







DÉCOR DU VERRE

L'ART APPLIQUÉ AUX MÉTIERS

Ouvrage publié sous les auspices de la Société de l'Art appliqué aux Métiers

---

LISTE DES NEUF VOLUMES

QUE COMPRENDRA L'OUVRAGE

PARUS

I. **DÉCOR DE LA PIERRE.** — Application aux éléments de construction.
II. **DÉCOR DE LA TERRE.** — Poteries mates, grès, faïence, porcelaine, céramique architecturale.
III. **DÉCOR DU VERRE.** — Gobeleterie. Mosaïque. Vitrail.

A PARAITRE

IV. **DÉCOR DES MÉTAUX USUELS.** — Le fer.
V. **DÉCOR DES MÉTAUX USUELS.** — Le plomb, l'étain, le cuivre, le bronze.
VI. **DÉCOR DES MÉTAUX PRÉCIEUX.** — Orfèvrerie, bijouterie, joaillerie. Monnaies et médailles.
VII. **DÉCOR DU BOIS.** — Charpenterie. Menuiserie.
VIII. **DÉCOR DU MOBILIER.** — Meubles et sièges (bois massif et bois plaqué). Marqueterie.
IX. **DÉCOR DU TISSU.** — Soieries. Broderies. Tapisseries. Tapis.

L'ART APPLIQUÉ AUX MÉTIERS

DÉCOR DU VERRE

GOBELETERIE, MOSAÏQUE, VITRAIL

PAR

Lucien MAGNE

INSPECTEUR GÉNÉRAL DES MONUMENTS HISTORIQUES
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS ET AU CONSERVATOIRE DES ARTS ET MÉTIERS

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 139 GRAVURES

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1913



Fig. 1. — Bracelets égyptiens cloisonnés d'or garnis de pâtes vitreuses taillées comme des pierres fines (Musée du Louvre).

DÉCOR DU VERRE

LA GOBELETERIE

I. — LE VERRE DANS L'ANTIQUITÉ

Procédés de fabrication anciens et modernes. — Soufflage et moulage. — Verre coloré et verre incolore. — Imitation des pierres fines. — Incrustation des pâtes vitreuses dans d'autres matières.

C'est toujours à la civilisation égyptienne qu'il faut remonter lorsqu'on cherche les origines d'une industrie. Il n'est pas douteux que les Égyptiens aient connu le soufflage du verre, puisque certain bas-relief représente ce procédé de fabrication.

On suppose que le verre n'a d'abord été qu'une glaçure, résultant du contact de la silice des poteries avec les cendres alcalines du foyer. Suivant une autre hypothèse, le verre coloré aurait été découvert dans les scories ou silicates fusibles résultant de l'extraction des métaux de leur minerais : ces silicates ne sont, en effet, que des verres grossiers, teintés par des oxydes métalliques. Il est donc probable que l'on a connu le verre coloré avant le verre incolore. La découverte, dans les tombes de l'époque memphite, de nombreux objets en pâte de verre coloré, semble confirmer cette dernière hypothèse.

Suivant la définition du chimiste Dumas, le verre est un silicate à base de potasse, de soude, de chaux, d'alumine ou d'oxyde de plomb, dans lequel une des bases peut être remplacée par l'autre, pourvu que subsiste toujours une base alcaline.

Le maître-verrier Bontemps considère la silice comme l'élément essentiel du verre, remarquant que le quartz ou le grès, types de silice pure, donnent, s'ils sont fondus au chalumeau, une perle de verre transparente et que la présence des bases alcalines ou des oxydes métalliques semble avoir surtout pour résultat l'abaissement de la température de fusion de la silice. En tous cas, la composition des verres a une grande influence sur leur durée.

Le verre a reçu, dès l'antiquité, de multiples applications. A une époque où la terre, cuite à basse température, était poreuse, le verre soufflé fournissait des vases imperméables pour la conservation des liquides, vases dont le seul inconvénient était la fragilité.

Les pâtes vitreuses ont reçu bien d'autres applications en Égypte, applications qui supposent l'emploi du moulage. On réalisait en pâtes vitreuses, en émaux fusibles, coulés dans des moules, les yeux des statues, les amulettes, tout le décor incrusté dans la pierre, le bois ou le métal ; les pâtes vitreuses étaient

taillées comme des gemmes et montées dans les hautes cloisons des bijoux. Le Musée du Louvre conserve de beaux bracelets d'or (fig. 1) ainsi décorés par l'insertion de pâtes de verre dans les cloisons : les pectoraux d'or découverts par



Fig. 2. — Pectoral d'or égyptien au cartouche de Ramsès II. Uræus et vautour (Musée du Louvre).

Mariette dans les tombes royales sont décorés de même (fig. 2).

D'ailleurs l'emploi du verre pour les yeux des statues de pierre ou de bronze leur donnait un caractère de vie qui caractérise l'art ancien de l'Égypte. Il suffira de citer la tête du fonctionnaire Kaï (fig. 3) ou celle de la reine Karomama (fig. 4) pour apprécier la valeur du procédé égyptien.

Le même procédé a été appliqué par les Grecs, du VII[e] au

ve siècle, à la statuaire, aussi bien pour le marbre que pour le bronze. Le Musée de l'Acropole conserve des statues de marbre dont les yeux sont évidés pour recevoir la capsule de bronze dans laquelle le métal et l'émail imitaient la construction de l'œil humain. Les énergiques têtes de griffon découvertes à Olympie ont aussi des yeux d'émail jaune qui ajoutent singulièrement à leur expression (fig. 5).

Une des qualités essentielles du verre, c'est sa plasticité à une température voisine de sa fusion et les Égyptiens en ont tiré tous les éléments décoratifs de la gobeleterie. Ils ont réalisé notamment, par soufflage, des fioles de formes élégantes et variées dont la surface est décorée, si le fond est bleu foncé par exemple, d'ornements clairs en forme de chevrons alternés, de ton blanc, bleu ou jaune, dont l'exécution paraît très compliquée et qui devait être en réalité fort simple. Sur la forme préalablement soufflée, des fils de verre coloré étaient posés avec dextérité et relevés sans doute brusquement par un crochet à intervalles réguliers. On réchauffait à l'ouvreau du four la pièce ainsi décorée et, par la fusion, les ornements rapportés étaient incorporés dans le noyau de la fiole ou du vase (fig. 6 et 7).

L'une des formes les plus usitées est celle du flacon très allongé, arrondi ou terminé en pointe à la partie inférieure et qui nécessitait un support; une autre forme est celle du vase à pied muni de petites anses; une autre encore celle de la coupe ou du vase à goulot évasé. Les collections du Musée du Louvre et du Musée Britannique sont riches en objet de verrerie qui témoignent d'une habileté peu commune; car la plasticité du verre n'existe que pour un temps très court et c'est durant ce temps que doivent être exécutées les anses rapportées sur les vases, les ornements en lacis, méandres ou spirales; tout ce travail suppose une grande habileté manuelle, en même temps que des connaissances techniques très étendues sur la coloration des pâtes vitreuses (fig. 6).

Les anciens, jusqu'à l'époque romaine, ne paraissent pas avoir connu le verre à vitrage et je ne sais si l'on peut garantir l'authenticité des verres coulés, analogues aux glaces, dont des fragments auraient été découverts, dit-on, dans les fouilles de Pompéi, il y a un siècle.



Fig. 3. — Tête de la statue aux yeux de verre du fonctionnaire Kaï, Ve dynastie (Musée du Louvre).

Il est probable que les méthodes usitées en Égypte ont été suivies d'abord par les Assyriens et les Phéniciens, puis par les Grecs, et que c'est aux verriers d'Alexandrie, célèbres sous l'empire romain, qu'on peut attribuer l'invention des verres doublés ou plaqués, qui permettaient, en dégageant la couche supérieure du verre, de mettre à nu la couche inférieure colorée différemment et d'obtenir ainsi des effets analogues à ceux des

intailles des agates et des cornalines. Certaines pièces de la collection Gréau, exposées à Paris en 1884, semblent indiquer que ce mode de décoration n'avait pas été limité à de petits objets, mais appliqué à des plaques de revêtement d'assez grande dimension. La collection Hoffmann contenait une petite statuette de verre irisé révélant l'application dans l'antiquité des pâtes vitreuses à la sculpture.

Dans les îles grecques voisines de la côte asiatique, les fouilles des sépultures mettent constamment à découvert des fioles de verre aussi élégantes de forme que riches de couleur ; elles ont été réalisées par soufflage, et si les irisations dues au séjour prolongé dans le sol ajoutent à leur effet, leur mérite est avant tout dans leur forme qui dénote le sentiment artistique de l'artisan. Quelques-uns de ces verres sont d'une incroyable légèreté : il est à remarquer que le décor est toujours une conséquence des qualités de la matière. Par exemple, l'affaissement régulier du verre soufflé en cylindre peut, par une rotation rapide de la canne, déterminer, lorsque le verre est encore à l'état pâteux, des cannelures profondes alternant avec des godrons. Un grand nombre de vases grecs de formes variées sont décorés suivant ce procédé très simple qui n'exige qu'un tour de main.

Les pièces rapportées sur les fioles anciennes, anses à griffes, cordons saillants, chevrons, etc..., témoignent d'une habileté prodigieuse.

Pour le verre, plus encore que pour la terre, la forme dépend uniquement du goût et de la dextérité du verrier qui, soufflant au bout d'une canne creuse la masse du verre cueillie dans le creuset, détermine par le soufflage et par le mouvement de rotation imprimé à la canne, en même temps que par les pressions exercées par une pince de fer, l'allongement ou le rétrécissement de la pièce qu'il décore, pendant le temps très court où la pâte est malléable, ce qui ne permet aucune retouche ; aussi la forme

du vase suffit-elle le plus souvent à donner l'idée de la perfection artistique (fig. 7).

Parmi les vases grecs, quelques fioles à parfums, quelques vases accouplés, destinés sans doute à porter des bouquets, sont



Fig. 4. — Statuette en bronze aux yeux de verre de la reine Karomama provenant de Bubaste, XXIIe dynastie (Musée du Louvre).

enrichis de fils de verre formant des annelets autour du col ou traçant sur la panse de légers méandres.

Les vases grecs sont le plus souvent en verre transparent tirant sur le jaune ou sur le vert. Quelques-uns sont bleus, colorés au cobalt.

Les objets trouvés dans les tombeaux sont en général de petite

dimension ; cependant on en a extrait des coupes de verre d'assez grand diamètre et des bouteilles de section rectangulaire, aux anses larges.

Le défaut du verre, jadis comme aujourd'hui, c'était sa fragilité ; le risque de casse était grand pour les verres soufflés de faible épaisseur. Peut-être fut-on conduit à une fabrication de pièces plus épaisses qu'on réalisa soit par le soufflage dans des moules, soit par le coulage : ces procédés ont le défaut de mal caractériser la matière parce qu'ils ne mettent pas en relief les qualités qui lui sont propres et les formes originales qui en sont l'expression.

On veut que dans les fouilles de Pompéi on ait retrouvé des fragments de vitres coulées de ton verdâtre, ayant une épaisseur de 5 à 6 millimètres. On suppose que le coulage aurait eu lieu dans des moules métalliques sur lesquels le glissement d'une réglette aurait régularisé l'épaisseur ; mais c'est là une hypothèse, et ce qui est incontestable c'est que le procédé usuel de fabrication du verre « en table » fût, dès l'origine des civilisations en Occident, le soufflage en « cylindre » ou en « plateau ». Il est intéressant de connaître ces procédés constamment employés pour la gobeleterie et que le maître verrier Léon Appert a minutieusement décrits.

Le verre est fondu dans des creusets ou pots capables de résister à un feu violent et le four lui-même doit être établi en matériaux réfractaires pouvant supporter une température très élevée.

Les pots sont tantôt ouverts, tantôt couverts et disposés en forme de cornues avec ouverture latérale tournée dans la direction de l' « ouvreau » du four : ces derniers pots qui préservent la matière fondue des produits de la combustion ont l'inconvénient de la soustraire à l'action directe du feu ; aussi les Anglais, qui les emploient constamment, ont-ils dû rendre leur verre plus fluide en faisant entrer dans sa composition l'oxyde de plomb.

Pour éviter d'avoir à écrémer la matière dans les pots ouverts, on a imaginé de faire flotter à leur surface des anneaux de terre réfractaire (analogue à celle des pots) permettant de faire la cueillie du verre au centre des pots, là où la température est le plus élevée.

Les fours les plus en usage actuellement sont les fours à gaz du système Siemens qui utilisent sans perdre aucune chaleur les gaz brûlant dans le four, pour échauffer l'air alimentant la combustion.



Fig. 5. — Griffon d'Olympie aux yeux de verre jaune.

Le verre en table est obtenu par deux procédés de soufflage. Dans le soufflage en cylindre, le verre fondu dans le creuset est cueilli à l'aide d'une canne creuse dont l'extrémité ou « mors » a été préalablement rougie au feu pour obtenir l'adhérence du verre. Le verrier faisant une première, puis une seconde cueillie, et ayant près de lui un banc de bois sur lequel il appuie sa canne pour la tourner de la main gauche, arrondit son « cueillage » de la main droite, rafraîchissant constamment la canne pour pouvoir la saisir et ramenant son cueillage dans le bloc de bois mouillé sur lequel le « gamin » accompagnant toujours le « souffleur », a fait couler un peu d'eau qu'il prend dans un baquet. L'eau reste à l'état sphéroïdal entre le bloc et le verre encore rouge.

Le verrier détermine par le soufflage la formation d'une petite

boule sphérique dont il étrangle le col à l'aide de la pince de fer près de l'extrémité de la canne.

Il décrit ensuite avec la canne un ou deux « moulinets », réchauffe sa boule à l'ouvreau, et par un mouvement de balancement, sans cesser de souffler, il allonge la boule en manchon cylindrique sans en augmenter le diamètre.

A l'aide d'un fil de verre rouge posé à l'extrémité du manchon, la calotte qui le ferme est détachée : on détache de même avec la pincette de fer légèrement mouillée le col du manchon et, après l'avoir posé sur deux supports, on le fend au fer rouge qu'on applique suivant une génératrice du cylindre en mouillant légèrement le départ de la fente pour déterminer la fêlure.

Les deux bords de la feuille chevauchent l'un sur l'autre, mais, dès qu'elle est portée sur l'aire du four à étendre, elle s'ouvre d'elle-même et l'ouvrier n'a plus qu'à la polir à l'aide d'un bloc de bois pour obtenir une surface complètement unie.

Dans la fabrication en plateau on commence toujours par souffler une petite sphère, qui, une fois ouverte après « empontillage » à l'extrémité, s'étend par l'effet de la force centrifuge, donnant un plateau plus épais près du « pontil » que sur les bords.

Les vases de verre sont fabriqués à peu près de la même manière ; généralement le soufflage a lieu dans un moule, après que le col a été obtenu en soufflant et tournant légèrement le verre cueilli. La « paraison » étant introduite dans le moule, l'ouvrier souffle sa pièce en la tournant jusqu'à ce que le verre ait rempli toutes les cavités : il sépare alors au fer mouillé le col de la canne ; le « gamin » l'empontille par le fond pour soutenir le vase sur la canne pleine « ou pontil », et réchauffe le col à l'ouvreau afin que l'ouvrier puisse donner au goulot sa forme définitive et l'enrichir au besoin par l'application de fils de verre.

Tous ces procédés étaient certainement connus des anciens et

leurs verres soufflés, moulés, filigranés, doublés pour la gravure ou enrichis de festons de couleur accusent une habileté à peine égalée dans les fabriques vénitiennes où se continuèrent les traditions des verreries antiques (fig. 7).



Fig. 6. — Vases égyptiens d'époque thébaine. Ornements en fils de verre colorés à la surface (Musée du Louvre).

De nos jours on s'est attaché dans la gobeleterie à la blancheur du verre et on a donné le nom de cristal au verre fusible contenant du minium de plomb. On l'a coloré à l'aide d'oxydes métalliques en obtenant avec le phosphate de chaux le ton d'opale, avec le cobalt le bleu, avec le manganèse le violet, avec le fer et le cuivre le vert, le rouge aussi avec le cuivre, le jaune avec l'antimoine ou avec un mélange de manganèse et de fer.

Il faut, pendant le soufflage d'une pièce, éviter à la fois le

refroidissement qui empêcherait le verre de s'étendre également et l'effet du poids de la matière qui tend à déformer la pièce au fur et à mesure du soufflage. De là l'obligation de tourner constamment la canne afin que l'axe de la pièce à fabriquer forme toujours le prolongement de l'axe de la canne.

Il est à remarquer que le verre, cette matière dure, que l'acier n'entame pas, qui se brise au moindre choc, se ramollit au feu, au point de former une pâte plastique, très ductile, très facile à souder et à tourner, et jouissant de cette propriété de ne pas s'attacher aux autres corps froids lorsqu'elle est encore rouge, si bien qu'on peut cueillir le verre dans des poches de fer et le couler sur des tables de métal ou dans des moules.

La qualité du verre de se souder à chaud facilite son maintien au bout de la canne ou du pontil et sa ductilité se prête à l'extension par le soufflage et même à son étirage en fils pleins ou creux, tellement ténus qu'on a pu tisser des étoffes de verre.

Les outils employés en dehors de la canne et du pontil sont les pinces, la cordeline ou baguette de fer servant à puiser dans les pots la petite quantité de verre pour un pied de vase ou une anse.

Le banc sur lequel l'ouvrier travaille est garni de bras ou « bardelles » sur lesquelles il peut poser la canne et la rouler de la main gauche tandis que de la droite il façonne sa pièce, usant des fers, des ciseaux, des pincettes, de la palette, des compas, etc..., ou encore de la fusée, cône allongé agrandissant les ouvertures ou tubulures des vases.

Les moules sont aussi nombreux et aussi variés que les objets à souffler.

La fabrication de chaque pièce nécessite le concours de plusieurs ouvriers formant ce qu'on appelle une « place », elle comprend un « ouvreur » ou chef de place, deux « souffleurs » et deux « gamins » ; le dernier chauffe les cannes et porte les pièces fabriquées à l'arche à recuire. Le « grand gamin » fait les cueillies des

cordons et des anses et manie le pontil ; le second souffleur fait les cueillies de verre et prépare la pièce sur le marbre ou plaque de fonte bien polie qui sert à rouler la « paraison ». Le premier souffleur donne la forme dans le moule, l'ouvreur ouvre la pièce



Fig. 7. — Fioles de verre étrusques et grecques (British Museum).

et l'achève. Cette division du travail est nécessitée par le temps très court durant lequel la matière est malléable.

La propriété caractéristique du verre qui est d'adhérer, à chaud, au verre et au métal tandis qu'aucune adhérence ne se produit si le métal est froid, a facilité le coulage sur table de métal et aussi la régularisation de forme qu'il faut donner à la masse du verre cueilli en tournant la paraison sur le marbre, puis en commençant à souffler, sans cesser de tourner, dans un bloc hémisphérique de bois, qu'on mouille constamment pour éviter la combustion ; le défaut de conductiblité du verre est tel que la

masse rouge plongée dans l'eau ne se solidifie que superficiellement et conserve longtemps sa couleur de feu.

L'habileté manuelle est nécessaire pour le soufflage du plus simple objet, d'une boule par exemple. Après deux ou trois cueillies donnant la quantité de verre suffisante, le souffleur tourne la masse arrondie au bloc en forme de poire et introduit par soufflage une première bulle d'air à l'intérieur. Il tranche le verre avec les fers, à deux ou trois centimètres de l'extrémité de la canne et fait continuer le soufflage par le gamin pendant qu'il roule la canne sur les « bardelles » ou bras de son banc. Le souffleur passe alors la canne à l'ouvreur qui réchauffe la paraison à l'ouvreau et souffle la boule en l'air pour lui donner la forme sphérique. Le gamin continue à souffler jusqu'à ce que l'ouvreur ayant vérifié le diamètre au compas tranche avec les fers, près de la canne, la partie amincie. La boule est terminée et portée par le gamin dans l'arche à recuire. Le verre se briserait en effet si l'équilibre entre les molécules extérieures et intérieures, inégalement tendues, n'était rétabli par un refroidissement lent (larmes bataviques).

Le soufflage en sphère et en cylindre permet de résoudre presque toutes les opérations de gobeleterie.

Pour les gobelets à fond plat, le souffleur forme le fond par la pression contre la palette que présente le gamin : quand le fond a le diamètre voulu, le gamin l'empontille au centre et le souffleur mouillant sa pincette détache le verre près de la canne, déterminant la fente par un léger choc. La pièce réchauffée est reprise par l'ouvreur qui, roulant le pontil de la main gauche sur les bardelles, coupe aux ciseaux le verre excédent à hauteur convenable et, après avoir réchauffé la paraison, donne en tournant l'évasement au gobelet à l'aide des fers à lame de bois. Le fond peut être fait dans un moule au lieu d'être appuyé sur la palette.

Pour un verre à pied plusieurs opérations sont nécessaires :

après que le souffleur a cueilli et soufflé la coupe, il forme avec les fers une petite « ballotte » qui sert à étirer le verre ajouté à l'extrémité de la poire en forme de cylindre ou « jambe ». Le gamin fixe à la jambe par une soudure, après que la ballotte a été détachée par un petit choc, une petite boule soufflée qui est tranchée par le souffleur près de la canne du gamin et qui, entr'ouverte et chauffée à l'ouvreau, s'étale en plateau pour former le pied. Le verre est empontillé par le pied, terminé par l'ouvreur après avoir été détaché de la canne, puis séparé du pontil et porté à l'arche à recuire.

Le plus souvent pour les verres de luxe le pied est plein et c'est à l'aide du verre cueilli par le gamin sur une cordeline que les moulures et autres ornements du fût sont exécutés en tournant.

Les verriers de Bohême soufflent la coupe du verre dans un moule en bois, y attachent la jambe et le pied et portent la pièce à recuire, enlevant ensuite la calotte au fer chaud et « flettant » le bord à la meule (procédé ancien).

Dans la cristallerie de Baccarat, le verre, recuit en tournant sur plateau horizontal, est coupé suivant une section nette par la flamme plate du gaz d'éclairage qui remplace le « flettage » en rebrûlant le bord du verre.

Pour des objets plus gros tels que des carafes on forme entre deux cueillies une « poste » qu'on replonge dans le creuset pour avoir une quantité de matière suffisante.

L'ouvreur achève sa pièce en déterminant par pression d'une lame de bois et sans cesser de tourner la forme du col et son évasement. Souvent la forme est donnée par le tournage dans un moule de bois que le gamin ouvre à la fin de l'opération.

Si la pièce doit être enrichie par un cordon de verre, l'ouvreur fixe avec la pince sur la pièce le fil de verre étiré et l'y enroule en tournant la canne de la main gauche.

Les procédés varient avec la forme des pièces ; si un changement de profil doit se produire, le souffleur tenant la canne ver-

ticale, l'ouverture en bas, complète la pièce à l'aide du verre que lui apporte le gamin et continue à la façonner en tournant, en ayant soin de donner une forme concentrique au verre formant doublure. Le souffleur pose ensuite ce qu'on appelle une « amolisse », petite pièce tournée en forme de bouton qui permet d'attacher le pied, fabriqué à part.

S'il s'agit d'évaser le col d'une burette, l'ouvrier découpe le verre aux ciseaux pour lui donner la forme de bec.

L'anse est obtenu à l'aide du verre cueilli par le gamin, roulé et allongé pour former une baguette qui pend à l'extrémité de la cordeline. L'ouvreur la pose sur le goulot où elle se soude, la coupe avec ses ciseaux et saisissant l'extrémité avec les pincettes la tire en la retournant pour l'attacher au col assez vite pour ne pas manquer sa soudure et assez habilement pour donner la forme cherchée. C'est une opération délicate, car il n'y a aucun moyen de remédier à un défaut de fabrication.

S'il s'agit d'un plateau à rebords, l'ouvreur après que la paraison a été soufflée et empontillée rogne le bord du verre et le replie à la saillie que doit avoir le rebord du plateau, puis, après réchauffement de la pièce au four, il fait rouler rapidement la canne sur les bardelles ; le verre s'aplatit et se développe suivant la force centrifuge en conservant son rebord perpendiculaire au plateau.

Si l'on veut ajuster sur un vase une tubulure, comme cela a lieu pour une aiguière par exemple ou une burette, on appose sur la panse, au point choisi, une petite masse arrondie de verre chaud en appuyant un instant la cordeline ou le pontil : le verre chaud amollit la paroi du vase qui s'ouvre sous la tension de l'air intérieur dont l'insufflation a pour résultat de permettre d'étirer le verre chaud comme un tube qu'on coupe à la longueur voulue. L'ouvreur après l'avoir réchauffé lui donne la forme avec les pinces.

En général, toutes les pièces rondes sont soufflées : le moulage

intervient pour les pièces dont les surfaces ne sont pas de révolution. On peut d'ailleurs souffler dans des moules des flacons de forme quadrangulaire : ces moules sont généralement en deux parties, assemblées à charnières : s'ils sont en bois on a soin de les maintenir humides et de pratiquer dans les parois de petits

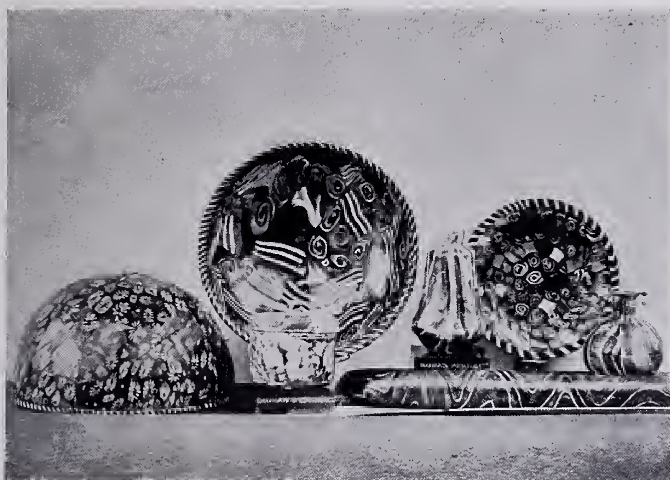


Fig. 8. — Vases de verre dits « millefiori » d'époque romaine (British Museum).

trous pour l'échappement de la fumée pouvant résulter d'une combustion superficielle.

L'empontillage, dans ee cas, est inutile ; on transporte le vase dans le four à recuire et la petite calotte conservée au-dessus du col est coupé au fer chaud lorsque le vase est recuit.

Il est évident que ce proeédé ne donne pas les finesses de forme qu'on peut attendre du soufflage direct et du façonnage à la main. Les angles sont généralement arrondis et les inégalités d'épaisseur fréquentes. Le procédé convient surtout pour les pièces qui doivent recevoir des tailles.

On a essayé de faire des moules en fonte ou en laiton qu'on a garni de poussier de bois pour profiter de la non-adhérenee du

bois au verre pendant le soufflage. Les moules de cuivre ont pu donner la forme des cannelures en relief, mais en général il faut remplacer le souffle humain par un soufflage mécanique très énergique pour obtenir des saillies de relief importantes.

On a fabriqué aussi des cristaux moulés par pression ; le verre n'est plus alors qu'une matière quelconque, coulée dans un moule, dont l'exécution parfaite détermine la qualité de la pièce moulée. Si la pièce n'est pas plate comme une assiette, le moule est composé de plusieurs parties afin que les parties ornées puissent sortir aisément.

Les pièces moulées ont une surface toute différente de celle des pièces soufflées ; les joints sont toujours perceptibles et les parties unies semblent mates. Si on cherche à leur donner le poli en les réchauffant à l'ouvreau, on risque d'amollir et de déformer l'ornement. Ce défaut n'existe pas pour les pièces de cristallerie qui sont taillées et polies.

Les verres colorés sont travaillés comme le verre blanc, sauf le verre rouge qui n'est pas coloré en masse et doit être doublé.

Parmi les applications curieuses de la gobeleterie, on peut citer les verres filigranés : ils sont réalisés par l'assemblage de baguettes de verre cylindriques de couleurs variées, ayant de trois à six millimètres de diamètre, et qui, réunies à chaud, sont travaillées comme une paraison ordinaire. Ces baguettes sont fabriquées comme les tubes à l'aide de verre cueilli, marbré pour former colonne cylindrique, chauffé, empontillé à chaque bout, étiré en sens inverse par deux ouvriers qui s'éloignent l'un de l'autre jusqu'à ce que le fût ait le diamètre voulu. On peut exécuter ces baguettes colorées en verre doublé en recouvrant la paraison de verre teinté d'un cueillage de verre blanc.

Pour les verres à décorer en spirale on dispose verticalement sur la paroi intérieure d'un moule cylindrique de petites baguettes de verre coloré, au centre desquelles on introduit un noyau de

verre incolore fortement chauffé, auquel adhèrent les baguettes. En imprimant un mouvement de rotation rapide à la canne, la masse s'allonge avec les filets. Ce sont les baguettes ainsi obtenues qui servent à la fabrication des vases.

On les dispose, comme on a fait pour les obtenir, sur la paroi intérieure d'un moule et le souffleur souffle sa paraison au centre en faisant pression contre les baguettes qu'on fixe sur la paraison à la sortie du moule à l'aide d'un cordon de verre chaud. On réchauffe cette paraison à l'ouvreau et on la travaille suivant la méthode ordinaire : chaque baguette aplatie forme une bande colorée. On réalise la disposition des spirales en imprimant à la paraison un mouvement de torsion qui étend les filets en hélice, comme on les voit sur des pièces filigranées d'origine vénitienne.

Les Vénitiens ont fabriqué aussi, à l'imitation des verres antiques romains, des vases dits « millefiori » formés de tronçons de baguettes de diverses couleurs, réchauffées dans une paraison de verre transparent, mais généralement coloré. Ces baguettes dont les sections présentent des ornements géométriques donnent à la masse, travaillée à chaud, l'aspect d'une mosaïque (fig. 8).

On a encore décoré le verre à l'aide de craquelures qu'on réalise en versant de l'eau dans la pièce qui se glace et se fendille et en continuant ensuite le travail.

Les anciens ont fabriqué avec le verre des perles de colliers; elles sont faites actuellement avec des tubes de différentes grosseurs qu'on coupe avec un ciseau d'acier; on a ainsi de petits cylindres creux qu'on roule dans un mélange de chaux et de charbon pour boucher momentanément le vide intérieur et empêcher la perle de se fermer au feu qui émousse les arêtes et arrondit les perles. On les polit en les secouant dans un sac, d'abord avec du sable puis avec du son; les perles peuvent aussi être fabriquées à la lampe d'émailleur.

Ainsi le travail manuel intervient constamment pour tous ces menus objets dont la forme dépend uniquement de celui qui la crée ; c'est un des métiers où l'outillage mécanique a le moins de part, et, à en juger par les œuvres anciennes, les ouvriers égyptiens, phéniciens et grecs étaient peut-être plus habiles que les plus adroits des ouvriers vénitiens actuels. En tous cas leur sentiment d'art était plus affiné.

II. — LE VERRE AU MOYEN AGE ET A L'ÉPOQUE MODERNE

Émaillage du verre. — Emploi du verre à plusieurs couches. — Gravure. — Marqueterie de verres colorés.

Les Byzantins, et après eux les Arabes, semblent avoir hérité de l'habileté technique des Égyptiens et des Grecs pour le soufflage du verre. Ils ont, comme eux, utilisé ses propriétés plastiques en vue du décor de chaque pièce.

Un nouveau procédé, très délicat, paraît avoir été imaginé par les Arabes ; c'est celui de l'émaillage des ouvrages de verrerie à l'aide d'émaux colorés très fusibles, posés, comme ceux des faïences, dans un trait de sertissage qui limitait les contours du dessin. L'application de ce procédé rendait possible la variété du décor à la surface des verres soufflés, décor très fin mais moins souple et moins nerveux assurément que celui qui résulte de l'emploi à chaud du verre coloré ou incolore, en cours de fabrication.

Les lampes des mosquées arabes caractérisent bien ce mode de décoration ; les émaux les plus employés sont généralement le bleu coloré au cobalt, le blanc d'étain, le rouge de fer. La fusion ayant lieu à une température assez basse afin de ne pas

détruire la forme due au soufflage, on a complété parfois la décoration par des rehauts d'or posés sous l'émail.

La forme adoptée pour les lampes de mosquée est celle d'un vase à panse large, muni de bélières ou anneaux de suspension



Fig. 9. — Lampe de mosquée en verre décoré d'émail bleu. XIIIe siècle (Musée de Cluny).

(exécutés à chaud comme les anses), et à col très évasé. C'est tantôt sur le col, tantôt sur la panse que se développent les inscriptions en beaux caractères arabes formant saillie sur des rinceaux dessinés au trait de grisaille rouge qu'un feu doux, à la température du rouge sombre, fixe sur le verre. (Lampe de mosquée du XIIIe siècle, au Musée de Cluny) (fig. 9).

Sur une magnifique lampe conservée au Louvre et munie de même d'anneaux de suspension, les versets du Coran alternent

avec des médaillons chargés de fruits et, comme pour la lampe conservée à Cluny, une bande de feuillage au trait, comprise entre des filets doubles, accuse la transition entre le col et la panse.



Fig. 10. — Lampe arabe et bouteille de verre émaillé au nom d'un sultan d'Égypte (Musée du Louvre).

Une lampe de moindre dimension, conservée au Musée du Louvre, est ornée sur le col d'un écusson en médaillon et c'est une décoration de feuillage qui l'enveloppe tout entière ; l'œuvre est du xiv[e] siècle, comme aussi la bouteille à long col qui porte une inscription au nom d'un sultan d'Égypte (fig. 10).

Il y a similitude absolue entre le décor des pièces de verrerie persane, bouteilles, aiguières, coupes et celui des faïences de

même provenance (fig. 11). Les émaux bleus profonds, sertis de traits mordorés sur les faïences, de traits rouges et parfois de rehauts d'or sur les vases de verre, procèdent absolument de la même harmonie. Le trésor de l'église d'Apt (Vaucluse) conserve encore deux flacons vénitiens de style oriental, l'un en verre



Fig. 11. — Vases persans émaillés et rehaussés d'or (British Museum).

bleu, l'autre en verre blanc avec émaux polychromes et rehauts d'or (fig. 12) qui caractérisent bien ce procédé charmant de l'émaillage, imité de nos jours par le verrier Brocard.

D'ailleurs le procédé de l'émaillage était passé d'Orient en Occident. L'influence orientale est évidente dans le décor d'un « fiascone », à émaux sur fond d'or que conserve le Musée de Cluny. C'est un ouvrage italien du XVI[e] siècle (fig. 13). Un travail analogue est à signaler sur une coupe française aux armes de Louis XII, coupe qui présente d'ailleurs un défaut d'exécution et se raccorde mal avec son pied.

On attribue à une fabrique française du Poitou un verre à

pied dont la coupe est en verre bleu semé d'or et dont le fût, orné d'un triple nœud, s'appuie sur un pied assez large. Les armoiries sont celles de la famille de Morthemer. Le verre est décoré d'émaux blancs et d'ornements en or : les nœuds du fût



Fig. 12. — Deux flacons vénitiens émaillés. Trésor de l'église d'Apt (Vaucluse).

sont enrichis de côtelures exécutées à chaud en façonnage (fig. 14).

On imitait en verre la forme des calices, comme on peut le constater sur une coupe française du XVIe siècle, ornée de médaillons.

Il est à remarquer que la verrerie s'était développée dans les régions où l'on pratiquait le mieux l'émaillage de la terre, c'est-à-dire en Poitou et en Anjou. C'est du Bas-Poitou que vient une grande coupe à pied en verre agatisé, comparable aux ouvrages vénitiens contemporains. On fabriquait à Venise des coupes fili-

granées en verre blanc ou en verre coloré. Si on compare nos verres français du xvie siècle aux verres vénitiens de même époque et notamment à ceux que conserve le British Museum (fig. 15), on constate l'emploi dans les deux pays des mêmes procédés, avec une tendance plus marquée dans les fabriques vénitiennes, à la virtuosité, notamment pour les coupes à décor d'écailles. On pratiquait à Venise le décor en verre craquelé qu'on agrémentait de mascarons en relief appliqués à chaud sur une feuille d'or. L'abus des craquelures dans les verres vénitiens est très apparent sur les vases conservés au Musée de Cluny et l'on ne peut s'empêcher de critiquer, malgré l'habileté dont il témoigne, un vase à pied de Venise, dont la coupe simule par la division des couleurs un liquide occupant le fond. Un autre vase en forme de tulipe, datant aussi du xvie siècle, met en évidence cette virtuosité qui se continue de nos jours dans la fabrication vénitienne et que les verriers des Pays-Bas exagéraient encore du xvie au xviie siècle, en combinant avec des pieds très ajourés et très tourmentés des coupes surchargées d'armoiries gravées.



Fig. 13.
Fiascone italien du xvie siècle.
Emaux sur fond d'or
(Musée de Cluny).

L'émail en couleur facilitait l'exécution de figures sur le verre. C'est encore d'une fabrique du Poitou que proviendrait un verre français de forme allongée, ainsi décoré et conservé au Musée de Cluny. Il daterait de la fin du xvie siècle.

En Allemagne on ornait aussi de mascarons, à fond doré, de

grands verres ou « vidrecomes » en usage au XVIIe siècle, et on ornait d'armoiries à la même époque des coupes et des verres émaillés ou filigranés. Les verres suisses du XVIe et du XVIIe siècle sont enrichis, comme les vitraux, d'armoiries et de figures.

En résumé, jusqu'au XVIIIe siècle, on continuait à fabriquer la gobeleterie par le procédé du soufflage et on la décorait d'émaux très fusibles en exagérant et en étendant les méthodes d'émaillage dont les Orientaux avaient su tirer meilleur parti.

Il semble qu'à partir du XVIIIe siècle on se soit préoccupé surtout de la blancheur du verre : le verre à base de plomb, comprenant généralement une partie en poids de carbonate de potasse pour deux de minium et trois de silice pure, a été employé depuis un siècle et demi en France et en Angleterre de préférence au verre silico-alcalin (silicate de potasse et de chaux) qu'on appelait *flint-glass* (verre de silice), parce que le verre blanc était fabriqué avec le *flint* (silex). A la fin du XVIIe siècle, le flint-glass ne désignait pas encore, comme aujourd'hui, le verre à base de plomb. C'est au XVIIIe siècle que l'emploi d'oxyde de plomb comme fondant, donnant des verres brillants et clairs comme le cristal de roche, détermina l'installation en Angleterre et en France de cristalleries. Une des premières en France fut celle de Montcenis, près Autun, non loin des usines en formation du Creusot ; celle de Saint-Louis, près Bitche, s'ouvrit en 1790 ; elle fabriquait au bois dans des pots ouverts le cristal à base de plomb ; celle de Baccarat fut fondée en territoire français après les traités de 1815. Le cristal, plus fusible que le verre alcalin, est moins fragile, plus facile à travailler parce qu'il se refroidit moins vite ; il se taille, se cisèle et se polit avec la plus grande facilité. L'usage de l'oxyde de plomb semble avoir été en Angleterre la conséquence de la substitution de la houille au bois pour le chauffage des fours et de l'adoption des pots couverts destinés à éviter l'enfumage du verre dont on recherchait avant tout la blancheur.

En Bohême on continua à fabriquer un beau verre blanc alcalin qu'on enrichissait par la gravure. La dureté du verre de Bohême tient à l'emploi de la potasse et du quartz hyalin étonné et pulvérisé : les verriers allemands ont conservé l'usage des moules en bois. Le travail de la taille et de la gravure est aussi applicable au cristal qu'au verre. Il a certainement pour origine la taille à facettes du cristal de roche et il a l'avantage de donner aux pièces fondues des jeux de lumière résultant de la taille et du polissage des surfaces.



Fig. 14 — Grand verre à pied bleu décoré d'émaux blancs sur or (Poitou, XVIe siècle).

La taille comprend l'ébauche, le douci et le poli. L'ébauche est faite sur une roue en fer recevant goutte à goutte l'eau mélangée de sable dur ou de grès pilé ; le douci est exécuté sur une meule siliceuse de grain très fin et le poli sur une meule en bois ou sur une meule en liège, avec intervention de potée d'étain (oxyde de plomb et d'étain). L'emploi de la force motrice a facilité le travail de la taille que l'ouvrier réalisait jadis en actionnant son tour au pied.

Pour la gravure on procède comme pour la taille ; mais les meules sont des roues de très petit diamètre ; elles constituent en quelque sorte un burin fixe auquel on présente l'objet à graver

en suivant le contour d'un dessin à la surface du verre. C'est le procédé employé pour les verres de Bohême à intailles profondes. Il a été surtout utilisé en France pour le cristal et a donné lieu à de très intéressantes applications pour le décor des verres doublés ou triplés.

De nos jours on emploie surtout pour la gravure l'acide fluohydrique : primitivement on couvrait d'un vernis inattaquable à l'acide la surface du verre ; on gravait à la pointe cette couche pour mettre à nu le cristal et on le soumettait enfin à l'action de l'acide. Pour simplifier l'opération on a imaginé d'imprimer sur papier, par passage à la pierre lithographique donnant en creux la partie à réserver, le dessin en employant pour l'encrage une substance préservatrice (formée de deux parties d'acide stéarique, de trois de bitume de Judée et de trois d'essence de térébenthine) (procédé Kessler) ; le papier est mouillé à l'eau de savon. On le retire lorsque l'encre a adhéré au cristal ; après séchage on soumet les pièces au bain d'acide fluorhydrique. L'opération est répétée deux fois si l'on veut obtenir des demi-teintes qu'on couvre après le premier bain. Pour mater la gravure, on sature l'acide de carbonate de potasse ou d'ammoniaque ; le fluosilicate forme un dépoli d'autant plus fin que l'opération a été menée plus lentement.

Le cristal, quoique fusible à une température plus basse que le verre alcalin, est moins fragile ; se refroidissant moins vite, il peut être façonné plus longtemps. Comme le verre, il doit sa coloration aux oxydes métalliques.

Le rouge vif est dû à l'oxyde de cuivre : pour l'obtenir, on fond le mélange suivant :

Sable de Fontainebleau, de Nemours, ou d'Épernay (silice pure).	25
Minium de plomb	50
Oxyde de cuivre	1.2
Acide stannique	3

On tire à l'eau la masse fondue et on la refond à trois reprises différentes. On la mélange ensuite avec 25 parties d'un verre blanc ainsi composé :

Sable	100
Carbonate de potasse	36
Chaux	18
Minium	3

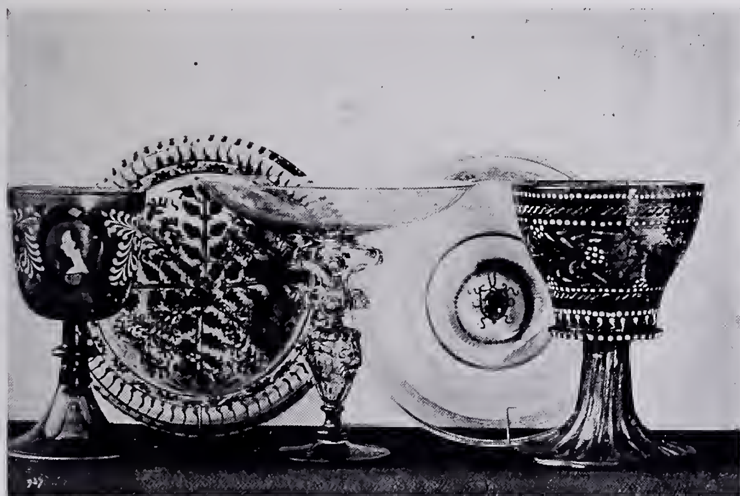


Fig. 15. — Coupe et plat vénitiens du XVIe siècle (British Museum).

On refond encore ce mélange avec 0,30 ou 0,40 °/₀ de tartrate de potasse et de copeaux d'étain.

Le verre rouge ne peut être employé qu'en doublure mince dans la fabrication des pièces : on l'approvisionne souvent en bâtons cylindriques qu'on fait recuire au moment de l'emploi.

Pour le jaune, on se sert soit de l'antimoine, soit des oxydes de manganèse et de fer, soit du charbon, soit de l'oxyde d'urane, soit de l'argent. L'antimoine était employé dans l'antiquité pour les filigranes et les ornements chevronnés des coupes, pour la

décoration des perles : il ne colore le verre en jaune intense qu'à forte dose. Le mélange d'oxydes de fer et de manganèse donne un ton peu agréable. Le charbon, employé sous forme de sciure de bois blanc, n'est utilisable que pour le verre alcalin : le cristal ne peut admettre de mélange charbonneux.

Le jaune d'argent est un jaune de cémentation, colorant la surface du verre. L'oxyde d'argent est mélangé avec l'oxyde rouge de fer (sanguine) qui forme un médium indispensable pour l'application au pinceau de la matière colorante.

On broie un mélange d'une partie d'argent fin, une de régule d'antimoine, trois d'oxyde de rouge de fer qu'on expose au feu dans une poêle pour éliminer l'antimoine : on la rebroie à l'eau avec sept parties d'oxyde rouge de fer pour former une bouillie liquide qui sert de teinture. Le jaune se développe au feu : c'est une métallisation de la surface.

Avec l'oxyde d'urane on obtient un jaune dichroïque, donnant des nuances différentes par réflexion ou réfraction ; des phénomènes de fluorescence se produisent avec le bichromate de potasse : le verre jaune d'urane a un ton jaune citron par réfraction et vert clair par réflexion.

Le pourpre (c'est-à-dire le rouge ou le rose légèrement violacé) est dû à l'oxyde d'or précipité (pourpre de Cassius) : on l'emploie aussi en verre doublé.

Le violet varie d'un ton clair voisin de l'améthyste à un ton foncé brun suivant que le cristal pour 100 parties de sable contient 1 à 3 parties d'oxyde de manganèse.

Pour produire un bleu violet, de coloration intense, il suffit de 0,50 d'oxyde de cobalt.

Le bleu verdâtre est dû à l'oxyde brun de cuivre et l'intensité varie avec la proportion de 0,60 à 1,5 d'oxyde employé.

L'aventurine (verre brun pailleté) est dû à la réduction de l'oxyde de cuivre par les oxydes de fer et d'étain (et même par l'oxyde de fer seul).

Pour obtenir le cristal imitant l'opale, on introduit dans les mélanges, pour 100 parties de sable, 18 parties d'os calcinés et pilés ou de phosphate de chaux avec addition de 0,01 d'oxyde de manganèse. L'opalisation se développe par refroidissements et réchauffements successifs. L'acide arsénieux, l'acide stannique, le fluate de chaux (spath fluor) donnent un ton blanc laiteux légèrement opalisé.

Le façonnage par soufflage du cristal ne diffère pas sensiblement de celui du verre. Le soufflage direct n'est applicable qu'à des pièces dont la section transversale est un cercle. Toute autre forme exige le moulage combiné avec le soufflage pour obtenir dans un moule une pièce de section rectangulaire, une bouteille carrée par exemple, tout en conservant par la mise au pontil et le réchauffage la surface polie du verre. Les pièces terminées dans le moule peuvent être soufflées d'une seule pièce si le moule est de dépouille.

L'usage du piston (dit Robinet), exerçant une pression énergique sur le verre fondu par la détente d'un ressort à boudin, fait pénétrer le verre dans les creux du moule.

Pour les pièces non fermées (verres, coupes, boîtes carrées ou ovales, etc.), on a substitué au moulage par soufflage le moulage à la presse dans lequel l'habileté de l'ouvrier souffleur fait place à la perfection de la ciselure du moule et de l'ajustement des pièces mécaniques de la presse.

S'il s'agit d'une forme simple, comme celle d'une assiette, le moule pourra ne comprendre qu'une pièce donnant la forme extérieure et une autre formant noyau, pièces aussi unies que possible pour donner un poli comparable à celui du soufflage. Le moule inférieur est monté sur tiroir pour retirer la pièce moulée : quand le verre est coulé en quantité suffisante, le noyau est descendu par une vis et maintenu le temps nécessaire à la prise du verre.

Souvent la surface est améliorée par le réchauffage au four

qui donne à la pièce le poli naturel. Pour un gobelet ou un verre les moules comprennent quatre et même six pièces ; malgré la perfection du moule il est difficile de dissimuler les joints. Pour éviter le défaut de poli, quelques verriers américains gravent sur le fond un travail de pointillé.

Le moulage par pression est employé pour les pendeloques des lustres.

Pour les verres à plusieurs couches, la doublure peut être faite soit extérieurement, soit intérieurement. Si elle est à l'intérieur, on se contente de chauffer un bâton cylindrique, par exemple de rouge de cuivre ou de pourpre, pour détacher une ballotte qui, prise au bout de la canne, forme le noyau de la paraison de verre incolore. Pour la doublure extérieure, on procède inversement en prenant pour « poste » une ballotte de verre blanc qu'une cueillie recouvre de verre coloré, dans le cas d'une doublure épaisse, et, si la doublure doit être mince, on souffle un petit ballon de verre coloré qu'on ouvre et dans lequel on introduit un petit ballon de verre blanc, le verre coloré faisant à chaud une chemise adhérente, qui s'amincit au soufflage.

Les procédés de façonnage à chaud ont été renouvelés depuis un quart de siècle en France ; en même temps que se sont développés les procédés de gravure des verres à couches multiples, que nos verriers, instruits par l'analyse des verres plaqués de nos vitraux du XVI[e] siècle, ont fabriqués de nouveau, en mettant à profit leurs connaissances chimiques pour le travail artistique du verre.

Émile Gallé a l'un des premiers contribué au rajeunissement du décor du verre, s'attachant dès 1889 à imaginer des méthodes qui permissent au verrier de varier l'ornementation au cours du façonnage. Il avait d'abord employé les procédés anciens de l'émaillage et de la gravure des verres doublés. Il chercha ensuite à créer une matière plus riche par l'inclusion de matériaux étrangers dans les couches de verre superposées, tirant

parti de la dévitrification partielle qui se produit à la surface du verre pâteux et qui dépend de la composition de la pâte, de la durée de l'opération, de l'atmosphère du fourneau, de la nature des vapeurs ou poussières dont elle est chargée. La transparence s'altère en effet par des dépôts, aussi bien que par la dévitrification due à un refroidissement lent, et l'artiste utilise la gangue comme une matière nouvelle pour décorer le verre. De récentes applications du procédé ont été faites à la glacerie de Jeumont.



Fig. 16. — Vase en marqueterie de verre incrusté à chaud d'Emile Gallé. Etoile de mer.

Dans la poétique description de ses ouvrages, Gallé explique qu'il peut obtenir ainsi des effets de neige ou de brouillard, dont la valeur résulte de leur interposition dans les verres doublés.

Par ce qu'il appelle la « marqueterie » du verre, Gallé a voulu affranchir le verrier des dilatations inégales des couches de verres de différentes couleurs, mettant souvent obstacle à la liberté et à l'harmonie du décor. Malgré l'usage de couches colorées doubles, triples et même quadruples, il était difficile de sortir de certaines combinaisons stables, sans s'exposer à la rupture des pièces. Gallé a cru reconnaître que l'accord s'établit plus aisément en insérant à chaud, par incrustation dans la

matière molle, pendant le façonnage, des fragments de forme et de coloration déterminée que le réchauffage unissait à la pièce (fig. 16).

Dans ce procédé, la multiplicité des tons serait un écueil : il est écarté par la difficulté même du travail et par son prix de revient. L'insertion de verres colorés dans une pâte vitreuse était connue dès l'antiquité : l'originalité consiste dans la forme donnée d'avance aux lamelles colorées qu'on insère dans la masse, comme les pièces d'un vitrail dans un réseau de plomb, et qui finissent par être encloses par une couverte dans l'objet en fabrication. De là le nom de « mosaïque » ou de « marqueterie » de verres colorés donné par Gallé à ce procédé rajeuni et développé.

Si l'on songe que l'insertion d'une cinquantaine de pièces dans un vase exige autant de réchauffages successifs et nécessite ensuite diverses opérations d'ébarbage, de refaçonnage et même de gravure ou de ciselure, on conçoit que le procédé ne puisse être économique.

Après les merveilleuses adaptations au décor du verre des rubanés égyptiens et des filigranés vénitiens, on peut se féliciter des applications nouvelles d'un procédé qui entretient l'habileté du souffleur, exerçant aussi le goût du chef de place (fig. 17).

Le maître verrier est en effet un décorateur qui doit faire œuvre de réflexion et dont le sentiment artistique doit être développé en vue de la composition et du façonnage de pièces dont il est vraiment le créateur.

Un autre verrier de Nancy, M. Daum, a présenté à l'Exposition universelle de 1900 un grand nombre d'œuvres de goût dont la facture et le mode de décor indiquent l'existence d'une école lorraine qui se développe et progresse constamment. Tout récemment M. Despret, de Jeumont, a utilisé, de même que Gallé, des gangues vitreuses ayant l'aspect de matières précieuses, et qu'il a employées pour le façonnage de coupes, de vases, etc.

Par des procédés plus simples, MM. Rousseau et Leveillé ont obtenu des ouvrages délicats, dans lesquels la transparence du verre joue le rôle essentiel. Certains services de verre légèrement enfumé, certaines pièces de verre nuancé et craquelé, exposés en 1900, étaient vraiment des pièces remarquables et on pouvait ainsi se convaincre que les procédés anciens de travail du verre avaient encore leur valeur.



Fig. 17. — Vase d'Emile Gallé, en marqueterie de verre, représentant des algues.

En Allemagne, en Hongrie, en Suède, c'est surtout le travail de gravure des verres à plusieurs couches qui a été pratiqué dans ces dernières années.

En Amérique et en Autriche, on a surtout cherché à utiliser pour le décor du verre les lustres à reflets métalliques d'argent ou de bismuth, analogues à ceux des poteries. MM. Tiffany ont ainsi réalisé artificiellement les irisations qui donnent tant de prix aux verres antiques, étalant sur un abat-jour les ailes diaprées d'un papillon ou les plumes chatoyantes d'un paon.

Peut-être pourrait-on souhaiter plus de transparence à toutes ces pièces de verrerie. Il semble en effet qu'un louable désir d'originalité ait parfois laissé dans l'ombre, pour le décor du verre, une de ses qualités essentielles.

Mais l'abondance des méthodes ne peut qu'aider aux progrès de l'art et je suis convaincu qu'en étudiant de plus près les œuvres

antiques, égyptiennes ou grecques, on trouverait encore beaucoup à apprendre pour la formation du goût du verrier et pour le renouvellement du décor du verre.

Parmi les essais les plus récents, il faut signaler l'emploi du verre en bas-reliefs moulés et l'utilisation de ces bas-reliefs pour la décoration d'une grille en fer forgé. Une grille ainsi composée, due à la collaboration de M. Lalique et de M. Robert (Musée des Arts décoratifs), fournit un exemple remarquable de cette nouvelle adaptation du verre.

Le verre opalisé a été aussi employé pour des pièces d'orfèvrerie, notamment pour des buires, le verre emprisonnant une armature de métal formant cloisonné. C'est l'extension à de grandes pièces du procédé employé en joaillerie par M. Lalique ou M. Feuillâtre pour les émaux translucides.

Ces exemples suffisent à montrer que pour le verre, comme pour toutes les matières, les formes d'art sont renouvelables.

LA MOSAÏQUE D'ÉMAIL

I. — EMPLOI DE LA MOSAÏQUE D'ÉMAIL DANS LES MONUMENTS BYZANTINS DU IVe AU VIe SIÈCLE

Méthodes de composition des mosaïques revêtant les murs et les voûtes. Fonds bleus et fonds d'or.

Jusqu'au ive siècle de notre ère, le verre coloré, transparent ou opaque, n'avait pas eu d'applications importantes dans le décor architectural. Sans doute en Égypte on avait utilisé les pâtes vitreuses moulées qu'on incrustait dans d'autres matières, pierre, bois ou métal; mais le verre employé à ces incrustations gardait le caractère d'une matière précieuse, assimilable aux gemmes et qu'on taillait comme elles pour enrichir les bijoux.

Lorsque l'art chrétien exigea, pour la réunion des fidèles, la création de grandes salles, dont les points d'appui ne fissent pas obstacle à la vue de l'autel, ces salles fournirent des parois et des voûtes à décorer : le décor était d'autant plus nécessaire que dans l'art byzantin, issu de l'art persan, les murs et les voûtes étaient construits en petits matériaux. Le goût des peuples orientaux pour la couleur détermina certainement le caractère du décor.

Il est difficile de préciser l'époque où se répandit l'usage des mosaïques de verre ou d'émail et leur application au revêtement intérieur des monuments.

Sous l'empire romain, en Grèce comme en Italie, la mosaïque était surtout employée pour les dallages et formée de petits

cubes de marbre diversement colorés[1]. Ainsi qu'on le constate à Pompéi, c'est la fresque ou la peinture à l'encaustique qui formait le décor des parois. Peut-être l'emploi de cubes de marbre assemblés sur mortier pour réaliser de grandes compositions décoratives a-t-il suggéré l'idée de substituer au marbre l'émail donnant une surface réfléchissante, moins altérable et plus brillante.

Jusque là l'emploi du verre en revêtement semble caractérisé dans l'art romain par des plaques à plusieurs couches, taillées comme des camées, dont quelques fragments furent découverts à Pompéi ou dans les fouilles du Palatin.

C'est probablement la pompe orientale qui, après l'édit de Constantin (Milan 313) accordant le libre exercice du culte chrétien, détermina les Grecs et les peuples initiés à leur civilisation à orner les murs et voûtes d'églises construites en briques par de magnifiques revêtements intérieurs de mosaïque : l'or qui brillait dans les ombres et les fonds, qui furent d'abord d'un bleu intense, silhouettant les figures ou les ornements de coloration claire, se prêtaient à l'interprétation des mystères et des poétiques légendes de la religion nouvelle. On a revendiqué pour Rome le premier usage des mosaïques et on cite celles du mausolée de Sainte-Constance ; on ne les connaît, il est vrai, que par des dessins du XVIe siècle et quelques fragments subsistant dans les absidioles.

Au contraire, dès qu'Honorius eut transféré à Ravenne le siège de l'Empire, l'art byzantin s'y implanta avec tout son luxe et s'y développa avant la chute de l'Empire d'Occident.

Le mausolée de Galla Placidia, fille de Théodose le Grand et sœur d'Honorius, a conservé ses mosaïques à fonds bleus et à

1. Un dallage en mosaïque d'époque gallo-romaine, peut-être mérovingienne, découvert à Sens et récemment restauré dans l'atelier de M. R. Martin, comportait l'emploi simultané du marbre et de l'émail. C'est le seul exemple connu à ce jour.

ornements sertis ou rehaussés d'or. Dans le tympan, au-dessus de l'entrée, est représenté le Bon Pasteur caressant ses brebis (fig. 18), cette œuvre a subi quelques restaurations qui en ont un peu modifié le caractère. Elle est cependant d'un intérêt exceptionnel. Le mosaïste semble attaché à l'interprétation simple des



Fig. 18. — Mosaïque du mausolée de Galla Placidia, à Ravenne. Le Bon Pasteur.

figures, suivant la tradition antique de l'art grec, en évitant l'exagération des gestes et en écartant toute scène pouvant inspirer l'horreur.

Au mausolée de Galla Placidia, les petits cubes de verre coloré dessinent les ornements des cadres et des fonds, et les rinceaux d'acanthe des arcs doubleaux, qui épaulent la coupole centrale (fig. 19). Sur les tympans des arcs doubleaux sont figurés les symboles du christianisme naissant, colombes buvant dans un calice ou cerfs s'abreuvant aux sources mystiques ; ils sont situés

de part et d'autre d'une ouverture donnant accès aux combles du transept. Dans la coupole sont les symboles des évangélistes.

Ce sont aussi des rinceaux antiques qui décorent les tympans au baptistère San-Giovanni de Ravenne, dit « baptistère des Orthodoxes » ; c'est une œuvre du ve siècle et les rinceaux colorés se détachent comme au mausolée de Galla Placidia sur un fond bleu rehaussé d'or. C'est encore sur un fond bleu que s'enlèvent en clair les figures de la coupole ; le Christ baptisé y est représenté au milieu des Apôtres.

La naissance des arcs sur des chapiteaux d'ordre composite qu'on a surmontés d'un tailloir rend bien compte du procédé de décor par la mosaïque qui, formant une enveloppe continue, nécessitée par le scellement des cubes, arrondit les arêtes et réalise sur toute la surface des voûtes et des murs, une somptueuse tenture à ornements d'or.

Dès l'occupation de Ravenne par les Goths, les deux types d'églises chrétiennes s'y étaient implantées. Le mausolée de Galla Placidia est du type byzantin issu des édifices à coupoles de la Perse. La cathédrale arienne de Saint-Martin-au-Ciel-d'Or, qui s'appela Saint-Apollinaire-Neuf lorsque les reliques de saint Apollinaire y furent transportées de Classe, est une basilique du type syrien continuant la tradition du naos antique.

L'église de Classe est d'ailleurs une basilique couverte, comme celle de Ravenne, par une charpente apparente et enrichie aussi de mosaïques à fond d'or ; la composition de la mosaïque absidale est subordonnée, dans l'abside de Saint-Apollinaire in Classe, à une magnifique croix ornée de perles et inscrite entre l'alpha et l'oméga dans un grand cercle semé d'étoiles d'or. Au bas de la coupole est le Christ entouré des Apôtres, sous l'apparence des brebis fidèles. On ne saurait assez admirer les figures qui ornent les piédroits de l'arc triomphal et particulièrement celle de l'archange Gabriel (fig. 20).

L'église de Saint-Apollinaire-Neuf, consacrée en 570 au culte catholique, ne prit son nouveau vocable qu'au ixe siècle.

La composition générale des mosaïques est d'une superbe ordonnance ; au nord les vierges, au sud les saints portant des couronnes forment, au-dessus des arcades divisant l'église en trois nefs, deux longues théories se dirigeant l'une vers la



Fig. 19. — Mosaïque du transept du mausolée de Galla Placidia, à Ravenne.

Vierge, l'autre vers le Christ entouré par les anges, qui se tiennent debout à droite et à gauche du trône. Les figures anciennes, celles qui n'ont pas eu à souffrir des restaurations, sont aussi admirables de dessin que de eouleur ; les vierges, tenant sous leur long voile la eouronne du martyre, ayant eomme fond les ors nuancés et les palmiers verts, revêtues de leur man-

teau de riches étoffes brodées de perles, sont dessinées avec une souplesse et une élégance qui semblent les rattacher, par la forme et le style, à l'art antique. La répétition des gestes concourt à l'expression (fig. 21).



Fig. 20. — Arc triomphal de Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne. Saint Gabriel.

Ces mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf fournissent d'ailleurs d'admirables documents sur le costume, sur les tentures fermant les baies des grands édifices tels que le Palatium, peut-être le palais de Théodoric, d'où part la procession des saints.

Mais ce qui est intéressant à étudier, c'est la technique de ces mosaïques anciennes et la simplification conventionnelle des figures et des ornements qui en est la conséquence.

L'émail coulé en table était divisé au marteau suivant des formes déterminées par le dessin : par exemple, dans l'interprétation des bijoux, les perles ont une section cylindrique et les pierres précieuses sont aussi taillées suivant le contour du bijou.



Fig. 21. — Mosaïque de la théorie des vierges à Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne.

L'artiste avait compris que les lignes des cubes des mosaïques doivent être déterminées par les lignes de construction d'une figure, d'une draperie ou d'un ornement : ce sont ces lignes de construction qui s'accusent et qu'on accentue par des rangées concentriques de cubes de verre enveloppant les formes.

Lorsque les valeurs de tons sont très différentes, les oppositions naissent d'elles-mêmes ; si les valeurs sont voisines, il faut avoir recours à des sertissages qui les séparent, soulignent les contours et c'est là que se révèle le sentiment artistique de ces Byzantins, héritiers des Grecs : le sertissage est une partie du dessin, changeant, suivant les besoins, d'intensité et de couleur, accusant par exemple par un trait vigoureux la saillie d'un ornement de premier plan, s'atténuant au contraire et même disparaissant complètement pour laisser passer dans le fond d'or le contour fuyant d'une tête.

Dans les basiliques couvertes en charpente où la surface de revêtement est verticale, l'emploi de la mosaïque était simple. Pour les voûtes, où il faut tenir compte des déformations dues à la perspective, le travail est autrement compliqué et il nécessite de la part de l'artiste, auteur du carton, des connaissances scientifiques très étendues. C'est d'ailleurs sur les coupoles que la mosaïque produit le plus grand effet, parce qu'elle enveloppe la surface tout entière d'un immense velum à fond d'or, raccordant par les tympans la voûte aux murs verticaux jusqu'à la naissance des arcs.

C'est généralement là que s'arrête le décor en mosaïque d'émail : dans la hauteur du soubassement des murs le revêtement est en marbre précieux, moins susceptible que l'émail d'être détérioré par les frottements ou les chocs.

Les simplifications nécessaires qui résultent pour la mosaïque de la discontinuité des teintes ont contribué au grand effet de cette décoration qui exclut l'abus des nuances et la multiplicité des détails. Si le travail paraît un peu rude pour le spectateur trop rapproché, il prend tout son effet à distance convenable, mettant en valeur les figures isolées des fonds et accusant les formes par les rangées concentriques de cubes qui servent à accentuer le dessin. L'artiste emploie de préférence des tons lumineux, liant des draperies à l'or des fonds, afin de faire de sa composition le plus magnifique des décors de surface.

Le chœur de l'église Saint-Vital à Ravenne, monument chrétien d'inspiration orientale et même persane, est un type accompli de l'application de la mosaïque aux voûtes d'une église (fig. 22).



Fig. 22. — Vue d'ensemble des mosaïques du chœur de l'église Saint-Vital, à Ravenne.

La grande salle octogonale de Saint-Vital a été malheureusement endommagée par les additions du XVIII[e] siècle, mais le chœur et l'abside n'ont presque pas souffert et la mosaïque y forme tantôt sur les murs de grands panneaux, évoquant le souvenir de Justinien, de Théodora et de leur cour, tantôt sur les voûtes des scènes aériennes représentant par exemple. sur la

voûte absidale, le triomphe du Christ entouré des anges, ayant à sa droite saint Vital, à sa gauche l'évêque Ecclesius (fig. 23). Dans l'arc triomphal précédant l'abside sont des cornes d'abondance.

Suivant un principe applicable à tout décor de surface, l'artiste



Fig. 23. — Mosaïque de l'abside de Saint-Vital. Le Christ en gloire.

évite les perspectives fuyantes et, tout en isolant les figures pour rendre la composition claire, il les groupe au premier plan en occupant par mille détails les fonds de paysage ou d'architecture (fig. 24).

Si l'on examine avec soin le mode d'exécution d'une tête, celle de Théodora par exemple (fig. 25), on se rend compte du procédé qui suit les lignes de construction, enveloppant les contours des nus et des draperies, et réalisant, par la taille des émaux, les formes décoratives en apparence les plus compliquées. Voyez

encore sur la figure de Justinien l'interprétation des nus, des draperies, de l'agrafe du manteau et vous comprendrez l'intérêt de ces méthodes de simplification qui résultent de nécessités techniques.

Qu'il s'agisse à Saint-Vital du décor des tympans des arcs



Fig. 24. — Panneau de mosaïque dans le chœur de l'église Saint-Vital. Théodora et sa cour.

latéraux, de celui des tribunes qui les surmonte ou de la décoration de l'abside, on est émerveillé de l'harmonie des rapports entre les revêtements de la mosaïque, les marbres de soubassement, les colonnes des tribunes dont les chapiteaux sont sculptés à faible relief pour bien asseoir les sommiers d'arcs, et dans cet ensemble décoratif les ors nuancés des fonds donnent une note précieuse et tout à fait caractéristique.

Les mêmes procédés étaient employés au VIᵉ siècle dans les églises de Ravenne. L'ancien baptistère arien de Santa-Maria-in-Cosmédin en fournit encore un exemple.

Sauf à Sainte-Marie-Majeure, dont on attribue les mosaïques les plus anciennes au ve siècle, il n'existe pas à Rome de mosaïques comparables à celles de Ravenne. Elles sont d'ailleurs disséminées par fragments à l'église Sainte-Pudentienne, à celle



Fig. 25. — Détail de la figure de Théodora.

des Saints-Nérée et Achillée, à l'église de Saint-Pierre-ès-Liens, encore ces mosaïques sont-elles généralement grossières et très inférieures à celles de Ravenne.

Cependant les thèmes de la décoration des églises étaient déjà fixés aussi bien par l'interprétation de l'Ancien et du Nouveau Testament, que par celle des Évangiles apocryphes.

Ainsi, bien que les mosaïques absidales de Saint-Clément (fig. 26) et de Sainte-Marie in Trastevere à Rome (fig. 27) appar-

tiennent au XIIe siècle, on trouve à la base de ces mosaïques, comme dans les œuvres primitives, les Apôtres représentés par des agneaux se rendant à l'appel de l'Agneau divin. A Sainte-Marie in Trastevere, ces symboles forment une sorte de soubas-



Fig. 26. — Mosaïque de l'abside de Saint-Clément, à Rome (Commencement du XIIe siècle).

sement à un sujet traité tout autrement, celui du couronnement de la Vierge.

L'une des plus anciennes mosaïques de Rome et qui se rapproche le plus des mosaïques byzantines de Ravenne est celle de l'oratoire de Saint-Venance dans le baptistère de Saint-Jean-de-Latran. Elle daterait du pontificat de Jean IV (640-642).

Durant cette première floraison de la mosaïque on ne cherchait pas, comme on le fit plus tard, à réaliser les nuances de la peinture par la subdivision des cubes en les ajustant avec préci-



Fig. 27. — Mosaïque de l'abside de Sainte-Marie-in-Trastevere, à Rome.

sion par un passage à la meule. L'effet est dû surtout au grand caractère du dessin et au choix judicieux des colorations; l'or du fond est un ton jaune, lumineux dans l'ombre, dont l'éclairage est mitigé par les petites ouvertures percées à la base des coupoles. D'ailleurs les cubes sont scellés dans des plans légèrement différents, ce qui permet de varier leur éclairage et leurs

reflets. L'or était obtenu, jadis comme aujourd'hui, par l'interposition d'une feuille d'or entre une couche mince de verre translucide et le plateau coulé d'émail auquel cette couche de verre, adhérant à chaud, fixe la feuille d'or.



Fig. 28. — Mosaïque du chœur de l'église de Germigny-des-Prés (Loiret). IXe siècle.

Le chef-d'œuvre de l'architecture byzantine, l'église Sainte-Sophie de Constantinople, devrait nous révéler la splendeur des mosaïques couvrant des voûtes immenses qui reposent sur des points d'appui très écartés ; malheureusement depuis l'occupation de Constantinople par les Turcs, les mosaïques de Sainte-

Sophie sont masquées par un badigeon et c'est seulement sur des édifices appartenant à la seconde floraison de l'art byzantin au XIIe siècle, tels que Saint-Marc de Venise ou la chapelle



Fig. 29. — Fresques à Berzé-la-Ville, prieuré de Cluny. Légende de saint Blaise.

Palatine de Palerne, qu'on peut apprécier l'effet du revêtement total des coupoles des arcs et des tympans.

En France, la mosaïque n'eut que peu d'applications. Un seul fragment important subsiste à l'abside de Germigny-des-Prés, dans le Loiret (fig. 28). L'arche d'alliance y est représentée ; des

mosaïques ornent encore les arcatures qui décorent la paroi verticale du mur. L'église, consacrée en 806, est attribuée à Théodulphe, évêque d'Orléans et abbé de Saint-Benoît-sur-Loire, l'un des « missi dominici » de Charlemagne.



Fig. 30. — Fresques de la crypte de Sainte-Catherine, à l'église de N.-D. de Montmorillon. Mariage mystique de sainte Catherine.

On préférait en France un mode de décoration plus expéditif, celui de la fresque que l'on composait d'ailleurs à la façon des mosaïques en employant les mêmes méthodes de simplifications et les mêmes tons. On peut à cet égard comparer une Vierge en mosaïque de Ravenne à une Vierge peinte dans la nef de l'église de Saint-Émilion ou rapprocher des mosaïques primitives à fond bleu les peintures à fond bleu existant à Berzé-la-Ville, dans

un prieuré de Cluny, et qui sont relatives à la légende de saint Blaise (fig. 29); ou encore celles qui ornent l'abside de la chapelle ou crypte de sainte Catherine à l'église Notre-Dame de Montmorillon (fig. 30). Les mosaïques du transept de Saint-Marc à Venise ont les mêmes caractères.

C'est sous la dynastie macédonienne du IXe au XIIe siècle que la mosaïque d'émail jouit d'une nouvelle faveur après avoir subi un temps d'arrêt durant la querelle des Iconoclastes. Dans cette nouvelle période la mosaïque tend à se rapprocher de la peinture en s'écartant des principes qui avaient fait au début son originalité et sa grandeur.

II. — MOSAÏQUES DE REVÊTEMENT

Applications dans l'art byzantin (sous la dynastie macédonienne du IXe au XIIe siècle), dans l'art arabe et dans l'art normand (Sicile et Royaume de Naples).

Emploi de la mosaïque incrustée dans le marbre.

Dès le VIe siècle les mosaïstes, élargissant la composition de leurs cartons, substituaient aux symboles de l'église primitive, les scènes tirées de l'ancien et du nouveau testament, des évangiles apocryphes, ou des légendes des saints. On y introduisit même des sujets profanes, tels que ceux qui sont compris dans le cycle des mosaïques du chœur de l'église Saint-Vital à Ravenne.

L'édit de 726 de Léon l'Isaurien, interdisant le culte des images et approuvé vingt-huit ans plus tard par un concile eut pour résultat de faire affluer dans l'empire d'Occident, reconstitué sous Charlemagne, les artistes orientaux et c'est ainsi qu'on peut expliquer l'exécution de mosaïques byzantines au début

du IXe siècle dans une église du Loiret et celles du dôme d'Aix-la-Chapelle, qui existaient encore au XVIIe siècle.

Le concile de Nicée rétablit bien en 787 le culte des images; mais jusqu'au milieu du IXe siècle les empereurs grecs demeu-



Fig. 31. — Mihrab de la mosquée de Cordoue. Mosaïques de l'arc d'entrée.

rèrent opposés aux représentations figurées, dont, malgré la décadence de l'art, les papes défendaient la tradition. Les mosaïques du IXe siècle à Rome, celles de l'église des saints Nérée et Achillée, de Sainte-Praxède, des saints Côme et Damien, accusent une décadence à laquelle l'art grec d'Orient put échapper dès l'avènement de l'empereur Théophile (829-

842), qui entreprit de décorer magnifiquement de mosaïques le palais impérial. Ces travaux furent continués sous Basile le Macédonien (867-886), sous Basile II (975-1025), et sous l'impératrice Eudoxie (1059-1071), auxquels on attribue une part dans la décoration de Sainte-Sophie.

Les Arabes mettaient aussi à profit les enseignements des Byzantins et parmi les plus délicates mosaïques du xi[e] siècle on peut citer celles de la porte du mihrab de la mosquée de Cordoue (fig. 31) et celles de la voûte de la Kebla, précédant le mihrab. On décorait aussi de mosaïques le mur intérieur de la colonnade de la mosquée d'Omar à Jérusalem et le goût des mosaïques d'émail s'étendait jusqu'au Caire, où la mosaïque décore le mihrab de l'une des mosquées.

C'est de l'avènement de la dynastie macédonienne que date la nouvelle floraison de la mosaïque en Orient. Si les œuvres conservées sont en petit nombre, celles qui subsistent soit dans les monastères de l'Athos, soit à l'église de Daphni, sur la route d'Athènes à Eleusis, soit au couvent de Saint-Luc de Phocide suffiraient à caractériser l'évolution de la mosaïque caractérisée par des finesses de dessin que l'art du vi[e] siècle n'avait pas connues et qui, du moins au début, conservaient les qualités techniques d'un décor de surface, divisé en petits éléments sur lesquels la lumière se réfléchissait. On employait pour les figures des cubes assez fins, différents de ceux des draperies et des fonds, et sur les fonds l'or a comme support un verre transparent.

Des ouvriers vénitiens ont assez maladroitement restauré en 1895 la mosaïque de la coupole de Daphni dont quelques figures ont été grossièrement refaites, contrastant avec les délicates figures des anges qui ont pu être conservées (fig. 32). Heureusement les mosaïques du transept étaient dans un état de conservation qui les a préservées de fâcheuses retouches.

Les tons très harmonieux sont un peu plus variés que ceux

des mosaïques primitives. Ainsi dans la mosaïque de l'Adoration des Mages, sur la tunique bleue de la Vierge, est un manteau brun lilas, frangé et pointillé d'or. Les ailes des anges ont deux gammes de tons que l'or vient rompre : dans l'ombre les



Fig. 32. — Un ange des mosaïques du chœur de l'église de Daphni.

plumes que l'or divise sont de couleurs brune, violette et noire ; dans la lumière les tons sont le blanc, le rose et le bleu clair.

Ces méthodes nouvelles, dont le défaut est de trop rapprocher la mosaïque de la peinture, et qui au XIVe siècle déterminèrent l'abandon d'un mode de décor difficile et coûteux pour la fresque donnant, à moindres frais, des surfaces enrichies par la couleur et l'or, furent appliquées dès le XIe siècle dans tous les pays où s'étendait l'influence de l'art byzantin, en Espagne au

temps de la domination arabe, en Sicile sous les princes normands, en Vénétie pendant le Moyen Age, à l'époque où tout le commerce de l'Orient était aux mains des Vénitiens, dans le royaume de Naples, sous les princes français de la maison d'Anjou, à Rome et en Toscane. Des artistes grecs travaillaient dans toute la péninsule italienne, à Grotta Ferrata comme à Ravenne ou à Palerme.

En Sicile se contrebalançaient l'influence de l'art français et celle de l'art arabe, et ces deux influences ont déterminé la formation d'une école très brillante qui s'est développée sous les règnes bienfaisants de Roger II et de Guillaume II, dit le Bon.

Les Arabes avaient conquis la Sicile en 827 : mais les chrétiens mirent à profit la division des Arabes et des Berbères. Robert et Roger, fils de Tancrède de Hauteville, entreprirent la conquête de la Sicile (1061-1090) ; Robert, dit Guiscard (le rusé), s'était fait donner auparavant par le pape l'investiture du duché de Pouille. C'est sous le deuxième fils de Roger, Roger II, que se constitua l'empire normand, empire maritime dont les flottes tinrent en échec les flottes grecques et arabes. A l'une des églises de Palerme, la Martorana (fig. 33), est une mosaïque représentant prosterné l'amiral de Roger, Georges d'Antioche. Roger II régna de 1106 à 1154.

La chapelle Palatine fut commencée en 1132 par Roger II et dédiée en 1143. C'est une œuvre admirable de couleur (fig. 34). La nef est couverte, comme une basilique, par un plafond aux caissons enrichis de peintures à rehauts d'or qui s'harmonisent avec les mosaïques de revêtement des arcs et des tympans, avec les marbres précieux des colonnes, avec les dallages en marbre incrusté de mosaïques d'émail, et ce merveilleux décor se développe sur les marches du chœur, sur les appuis, sur la chaire, remplaçant les effets de relief par des effets de coloration, dus à des oppositions franches de valeurs.

La travée du chœur, dont les points d'appui se relèvent avec les marches, est couverte par une coupole sur trompes, dont les petites baies laissent filtrer un jour mystérieux à l'intérieur. Au



Fig. 33. — Mosaïques de l'église de la Martorana, à Palerme.

centre de la coupole est le Christ « pantocrator » et autour de lui sont les anges de la divine liturgie (fig. 35). Sur les murs, dont le soubassement est revêtu de marbres, la mosaïque incrustée d'émaux noirs, blancs, rouges, et d'or, dessine encore des entrelacs et des ornements de style oriental : d'ailleurs les combinaisons

géométriques forment le fond de tout le décor des marches, du dallage et du soubassement des murs. C'est un art exquis et qui n'a peut-être pas été assez étudié jusqu'ici.



Fig. 34. — Ensemble des mosaïques de la chapelle Palatine, à Palerme.

Sous Guillaume Ier, dit le Mauvais (1154-1166), s'élevait près de Palerme le palais de la Ziza décoré aussi de mosaïques byzantines sur des voûtes à encorbellements, semblables aux

voûtes persanes. Son successeur Guillaume II, dit le Bon (1174-1189), fonda près de Palerme une magnifique église et un monastère à Monréale. C'est une basilique dont le transept s'élève

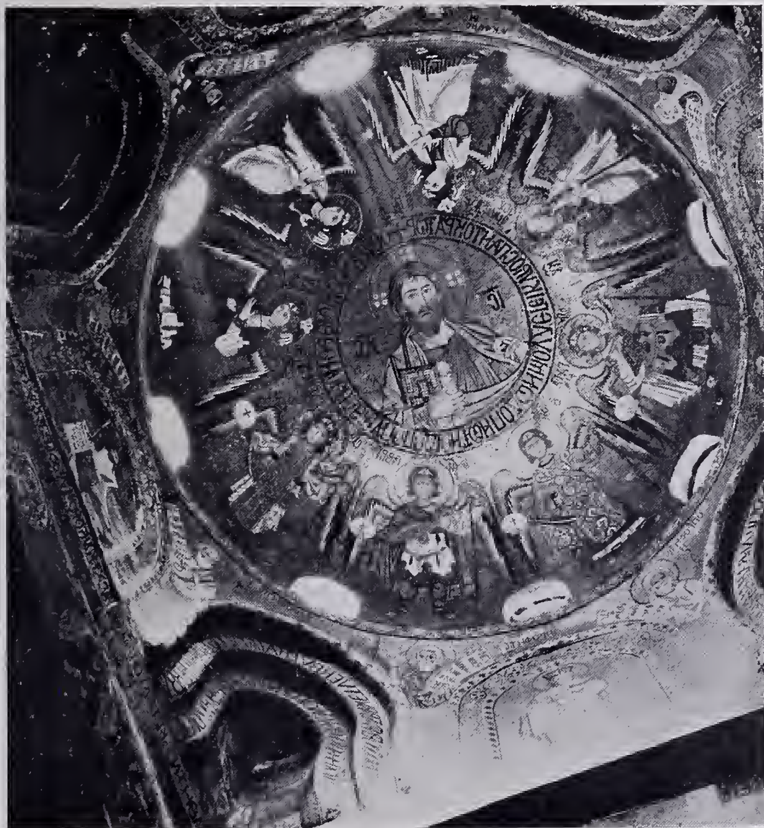


Fig. 35. — Coupole en mosaïque de la chapelle Palatine, à Palerme. Vue prise sur une trompe d'angle.

pour accuser la place de l'autel, donnant appui, sur les tympans de ses arcs, aux charpentes apparentes des nefs et du chœur (fig. 36). Ces charpentes refaites après un incendie, mais d'après leur ancien tracé, sont, comme celles de la Palatine, décorées de peintures et d'ors qui accompagnent les admirables mosaïques

des murs et arcs de la nef. L'effet est d'autant plus saisissant que l'édifice est de très grande dimension et que les colonnes, soutenant les arcs, sont très élancées. Comme à la chapelle Palatine de Palerme, des panneaux de marbres incrustés de mosaïques à combinaisons géométriques revêtent la base des murs et soutiennent les grandes scènes en mosaïques à fond d'or.

L'occupation momentanée d'une partie de la Grande Grèce et de la Sicile par les Arabes avait développé le goût pour les décorations géométriques, pour les combinaisons savantes de lignes droites ou courbes qui firent le fonds commun des thèmes décoratifs en usage dans l'art oriental et que les Grecs surent utiliser. L'Italie méridionale avait été le lieu de refuge des moines après la querelle des Iconoclastes : ils y avaient appelé les artistes peintres et sculpteurs sans emploi dans l'empire byzantin, et la région comprise entre Tarente, Brindisi, Trani et Ancône s'était couverte de monuments plus luxueux que ceux élevés vers le même temps dans l'Empire. L'occupation du royaume de Naples et de la Sicile par les fastueux princes normands aida puissamment au développement et au progrès de cet art qui participait de l'art byzantin, de l'art arabe et aussi de l'art français. En politiques avisés les conquérants n'avaient garde de porter atteinte aux goûts et aux traditions des populations semi-orientales de leur royaume et la mosaïque n'eut jamais de plus magnifiques applications qu'en Sicile au temps de Roger II et de Guillaume II.

Dans le chœur de l'église de Monréale, au-dessus d'un trône incrusté d'émaux, une superbe mosaïque représente le roi de droit divin, Guillaume II, recevant sa couronne des mains du Christ (fig. 37).

Une autre église, celle de Cefalù, monument de style normand à l'extérieur, est décorée intérieurement de mosaïques qui garnissent entièrement le chœur et l'abside. Sur la voûte de

l'abside est représenté, de dimension colossale, le Christ bénissant, et au-dessous de lui, en trois registres superposés, sont les anges et les apôtres (fig. 38).

La mosaïque est caractérisée dans l'art normand d'Italie et de



Fig. 36. — Mosaïques de la nef de l'église de Monréale.

Sicile par l'incrustation dans le marbre de cubes de verre qui, taillés comme des pierres fines, dessinent des festons ou des torsades sur les colonnes et enrichissent les clôtures d'appui, comme on le voit à la cathédrale de Salerne, de pilastres simulés donnant par la couleur des effets qu'on obtenait jusque là par le relief. La cathédrale de Salerne avait été fondée par Robert Guiscard en 1084, mais elle a été complètement trans-

formée au XVIII[e] siècle, conservant cependant, avec ses portes de bronze, son magnifique ambon porté sur un quinconce de colonnes, sa chaire et la clôture de marbre fermant le chœur.

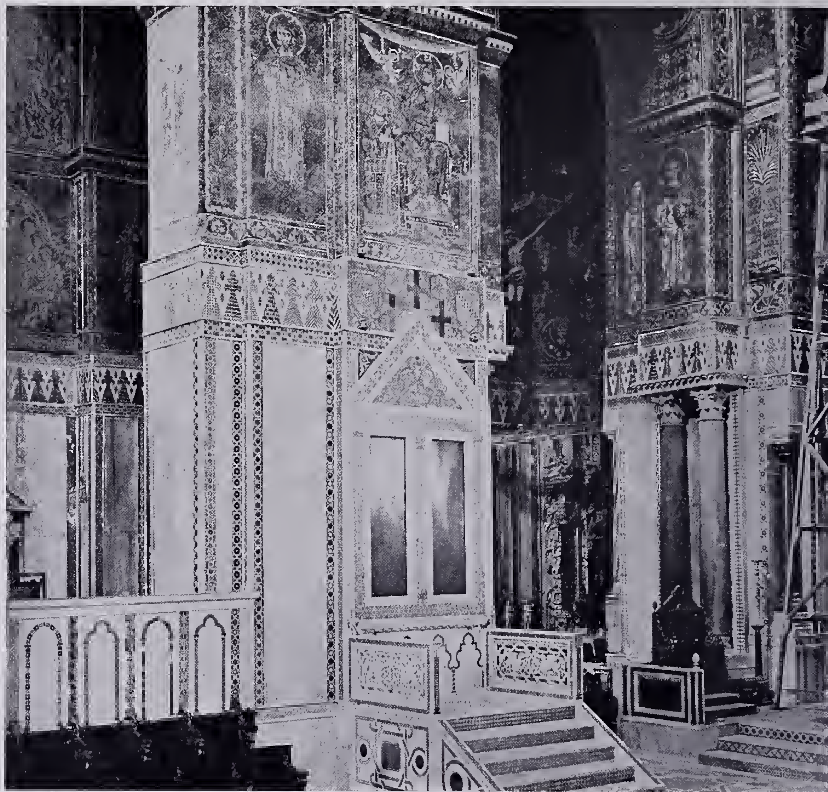


Fig. 37. — Mosaïque à l'emplacement du trône, dans le chœur de l'église de Monreale.

La chaire a son appui formé de panneaux de marbre dans lesquels la mosaïque d'émail ne réserve que des champs servant au dessin des entrelacs et limitant par places des cercles ou des carrés de marbre précieux enchâssées dans ces entrelacs. Quatre arcs reposant sur des colonnes portent la dalle qui forme le plancher de la chaire et sur les tympans des arcs sont

sculptés, en relief dans le marbre, les attributs des évangélistes se détachant sur un fond de mosaïque d'émail. Les fûts des



Fig. 38. — Mosaïque de l'abside de l'église de Cefalù.

colonnes qui sont en marbres très colorés participent de l'harmonie générale (fig. 39).

Si l'on examine de près la sculpture de la chaire, on est frappé du caractère des figures et des ornements qui accusent,

pour une époque où la sculpture était en enfance, sauf dans les écoles du Midi et du Centre de la France, un sentiment d'art et une habileté technique qu'on ne rencontre pas dans les monu-

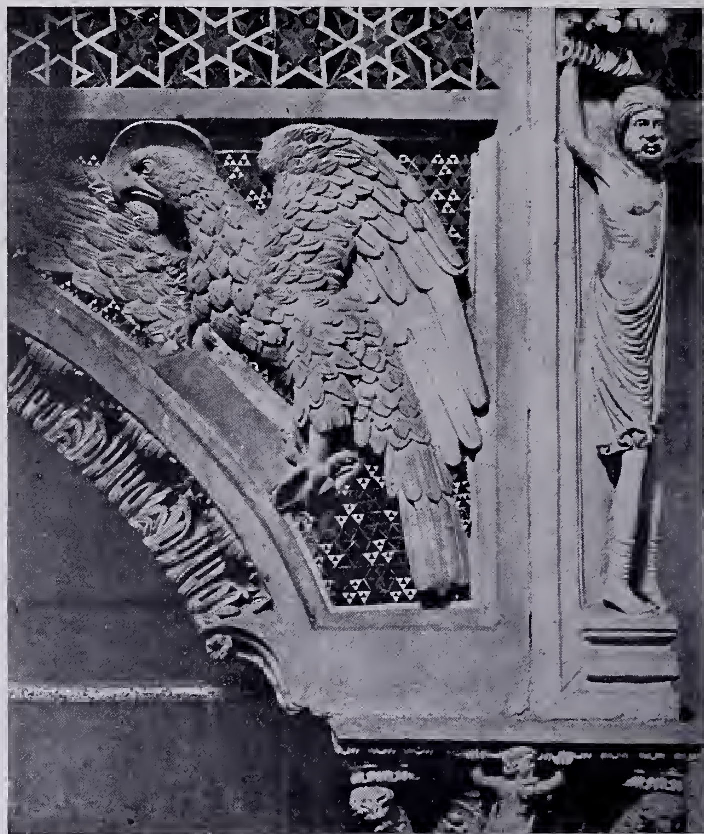


Fig. 39. — Aigle sculpté dans le marbre sur un fond de mosaïque. Détail de la chaire de la cathédrale de Salerne.

ments contemporains d'Italie. L'aigle de Saint-Jean est interprété avec une véritable maîtrise ; quant aux frises de mosaïques incrustées elles accusent nettement l'influence orientale.

L'ambon qui fait face à la chaire est peut-être d'un plus grand effet qui tient à l'ampleur de l'édicule, dont les colonnes, au nombre de douze, soutiennent sur des linteaux les dalles de marbre qui forment le plancher; des champs ornés verticaux,



Fig. 40. — Ambon de la cathédrale de Salerne.

surmontés de fleurons sculptés, divisent et encadrent avec les champs ornés horizontaux, les panneaux à entrelacs incrustés : ces panneaux sont en retrait d'une moulure ornée qui complète le cadre (fig. 40). Ce mélange d'ornements sculptés et d'incrustations de mosaïques d'émail forme l'ensemble décoratif le plus précieux qu'on puisse imaginer, harmonisant l'éclat des couleurs avec la transparence du marbre ; le support du pupitre donne un motif

saillant dans lequel s'accusent les mêmes qualités de relief et de couleur (fig. 41).

La clôture de chœur a été sans doute remaniée ; elle conserve



Fig. 41. — Détail de la mosaïque de l'ambon de la cathédrale de Salerne.

heureusement les éléments essentiels de son décor très intéressant, mélange, dans les pilastres, d'une ornementation très libre à hauteur des chapiteaux et d'une décoration linéaire de style arabe dans le fût. A voir comment sont exécutés et dessinés les grands fleurons des frises, on pourrait croire qu'ils sont l'œuvre d'artistes persans.

Le cierge pascal, voisin de l'ambon, est orné de bandes chevronnées en mosaïques d'émail comprises dans des champs réservés de marbre blanc. Là encore la sculpture des bagues ou du chapiteau du cierge pascal contraste avec la couleur des mosaïques.



Fig. 42. — Tombeau de Roger II dans la cathédrale de Palerme. Édicule orné de mosaïques au-dessus du sarcophage.

Sous la bienfaisante administration des princes normands s'était formée une admirable école de décorateurs dont les œuvres garnissent les anciennes églises de la Sicile et de l'Italie méridionale. C'est, à Palerme, le sarcophage de porphyre de Roger II, reposant sur deux supports de marbre où sont sculptées des figures agenouillées qui semblent soutenir la charge, et abrité

sous une toiture de marbre simulant des fermes avec leurs entraits, des faîtages et des chevrons entre lesquels les mosaïques incrustées remplacent la peinture (fig. 42).

C'est encore la chaire ou l'ambon de la chapelle Palatine de Palerme, dont les appuis, formés d'entrelacs en mosaïque, enserrant dans des médaillons des croix du dessin le plus élégant, reposent, comme à Salerne, sur des colonnes de marbre aux chapiteaux de style antique.

Le dallage à bandes de mosaïques incrustées est aussi magnifique de composition que de couleur et là, comme à Salerne, on peut apprécier l'extraordinaire souplesse de ces éléments colorés qui dessinent dans les tables de marbre et jusque dans les marches, des ornements linéaires d'une délicatesse inouïe. Les tons dominant sont le rouge, le blanc, le noir, le vert foncé et l'or. La polychromie brillante du verre tient lieu des reliefs de la sculpture jusque sur le trône magnifique placé au fond de la nef, faisant face à l'autel. Jamais le luxe du décor n'a été poussé plus loin que dans ces monuments de la Sicile et dans ceux de la Grande Grèce édifiés sur les bords de l'Adriatique ou à proximité des golfes de Naples et de Salerne.

De l'Italie méridionale, le goût de la mosaïque incrustée s'étendit bientôt à Rome et à la Toscane : mais cette extension fut tardive; le siège pontifical qui orne le chœur à Saint-Laurent-hors-les-Murs ne paraît pas être antérieur au XIII[e] siècle et l'ambon de l'église des Saints Nérée et Achillée paraît être de la même époque.

Dans le royaume de Naples, où, après la défaite des Hohenstaufen, s'implantait, avec Charles d'Anjou en 1266, une dynastie française, la mosaïque incrustée fut constamment pratiquée. On peut constater aussi son emploi en Sicile où, à la cathédrale de Palerme, les tombeaux des empereurs Henri VI et Frédéric II, provenant de l'église de Céfalu, sont ainsi décorés.

On retrouve le même parti décoratif sur le ciborium de marbre surmontant l'autel à la cathédrale de Ferentino, sur la route de Rome à Naples. Dans la même région, la cathédrale de Sessa



Fig. 43. — Candélabre et chaire ornés de mosaïque, à la cathédrale de Sessa.

conserve encore une remarquable chaire, décorée de mosaïques incrustées, dont l'appui repose sur un linteau de marbre sculpté, et la même alliance des saillies du marbre et des colorations de l'émail existe encore sur le cierge pascal voisin de la chaire

qui par les détails de sa sculpture peut être comparée à celle de Salerne (fig. 43).

Une autre chaire de même style, mais peut-être plus brillante

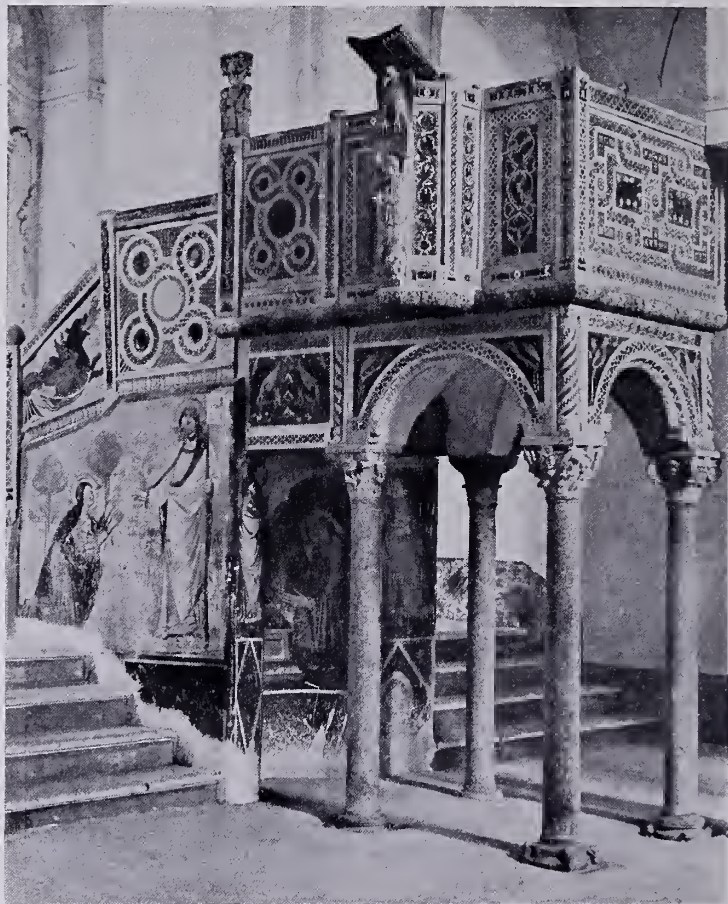


Fig. 44. — Mosaïques de la chaire de l'église Saint-Jean, à Ravello.

encore, est conservée à l'église Saint-Jean de Ravello, près d'Amalfi (fig. 44) ; elle porte une inscription attribuant l'œuvre à Nicolas de Foggia et lui donnant comme date 1272 ; elle aurait donc été construite au temps de Charles d'Anjou. Les traditions décora-

tives étaient assez fortes pour se maintenir sans modifications essentielles dans cette région, où l'art des abbayes de Bourgogne, se rattachant aux traditions byzantines modifiées par l'influence orientale, s'était développé suivant une direction nouvelle.

En Vénétie, c'était l'influence byzantine qui dominait et des monuments ornés de mosaïques tels que l'ancienne cathédrale de Torcello ou la cathédrale de Saint-Marc à Venise sont franchement byzantins.

III. — LA MOSAÏQUE D'ÉMAIL EN VÉNÉTIE, EN TOSCANE ET A ROME DU XIIe AU XIVe SIÈCLE

Mosaïques de revêtement et mosaïques incrustées dans le marbre.

L'étude des mosaïques de la Sicile et du royaume de Naples révèle une application originale de l'émail employé par incrustation dans le marbre, comme les Égytiens l'avaient employé en l'incrustant dans la pierre ou le bois ; des cubes de verre coloré, plus fins que ceux des revêtements, remplissaient les évidements pratiqués entre les champs réservés du marbre et y dessinaient les ornements linéaires les plus précieux.

Nous avons reconnu que les premiers essais de ce mode de décoration ont été faits dans les églises de Sicile et de l'ancienne Grande Grèce sous la domination des princes normands et qu'ils atteignirent rapidement à des œuvres de maîtrise que nous avons admirées à la chapelle palatine de Palerme, à l'église de Monréale ou à la cathédrale de Salerne. Lorsque, par suite du mariage de Henri VI, fils de Frédéric Barberousse, avec Constance, fille de Roger Ier, le royaume de Sicile passa pour un temps dans la maison de Hohenstaufen, l'art de la mosaïque ne cessa pas d'y être pratiqué, et plus tard, après les

victoires de Charles d'Anjou et l'établissement d'une dynastie française dans le royaume de Naples, on continua de décorer par la mosaïque d'émail, incrustée dans le marbre, les clôtures de chœur, les ciboriums, les chaires, les ambons.

A Rome, la mosaïque ne fut jamais pratiquée que par des artistes de second ordre, et ce luxueux décor n'eut point, dans les monuments romains, le développement qu'on lui avait donné dans l'Italie méridionale et dans la Sicile.

Le plus ancien spécimen de mosaïque incrustée à Rome est le siège pontifical qui occupe le fond du chœur de l'église Saint-Laurent-hors-les-Murs, dont la galerie haute est attribuée au pontife Pélasge (578-590) ; mais le trône n'est pas antérieur au XIIIe siècle, datant probablement du pontificat d'Honorius III. Il est accompagné de part et d'autre de colonnes torses que les artistes romains semblent avoir souvent employées.

Un autre siège de même composition existe à l'église de Sainte-Balbine (fig. 45) et est probablement contemporain de celui de Saint-Laurent. Le siège épiscopal d'Anagni est plus original ; le dossier se termine par un grand cercle incrusté de mosaïque qui devait former comme une sorte d'auréole autour de la tête du prélat assis. Une inscription attribue l'œuvre à « Visaleto de Roma ». C'est sans doute le Vassaletto qui travailla aux cloîtres de Saint-Paul-hors-les-Murs et de Saint-Jean-de-Latran au XIIIe siècle.

A l'église des Saints Nérée et Achillée, des panneaux de mosaïques très étroits garnissent les pilastres de l'ambon et des bandes de mosaïques disposées en hélice enveloppent les colonnettes de cet ambon sur lequel on peut critiquer l'abus des torsades déjà signalées à Saint-Laurent-hors-les-Murs (fig. 46).

La chaire de Terracina portée sur des colonnes que soutiennent des monstres et dont l'appui est décoré d'entrelacs en mosaïque est plus voisine des ouvrages similaires du royaume de Naples et on y reconnaît dans le détail la même inspiration ;

le dessin du grand panneau de la chaire, panneau encadré d'ornements sculptés, est même tout à fait remarquable (fig. 47).

Ce sont certainement les décorations des cloîtres siciliens et

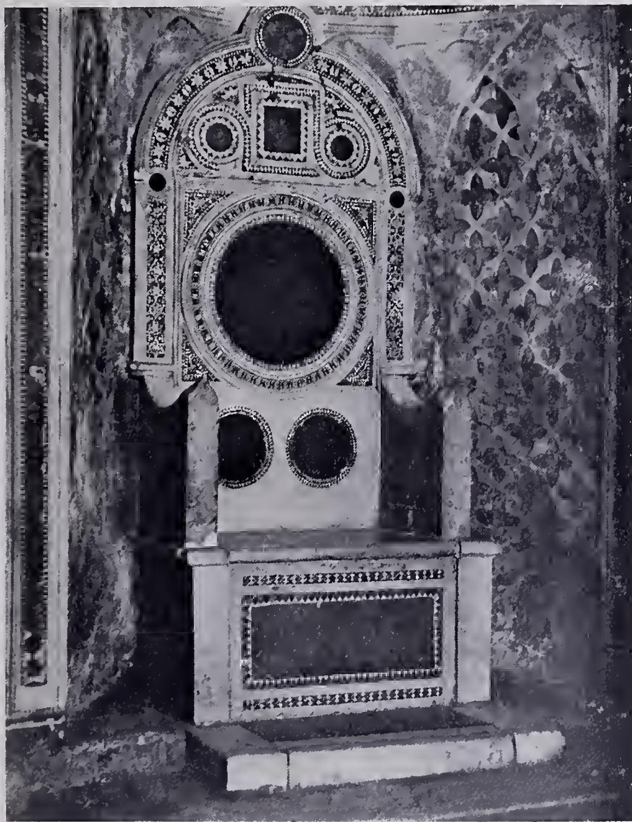


Fig. 45. — Mosaïques du siège pontifical de l'église Sainte-Balbine, à Rome.

notamment celles du cloître de Monréale qui durent inspirer les mosaïstes du XIIIe siècle, les Vassaletto et les Cosmati qui travaillèrent dans les cloîtres de Rome.

A Monréale, malgré la richesse du décor, les colonnes ne sont pas déformées par l'évidement des ornements en spirale, ainsi

qu'on peut le constater soit sur les supports de l'édicule abritant la fontaine, soit sur les colonnes courantes (fig. 48).

La commande du cloître de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome

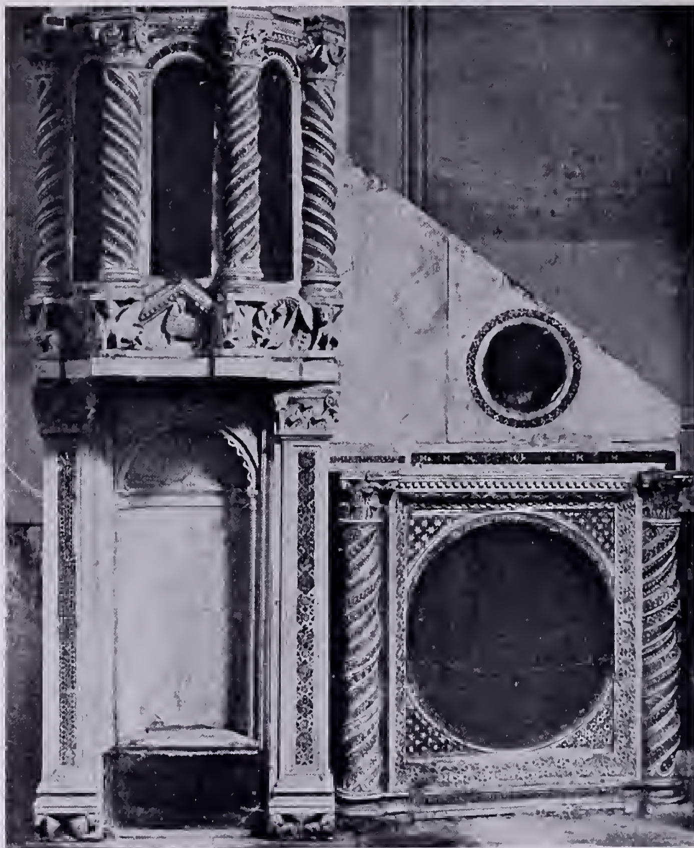


Fig. 46. — Ambon dans l'église des Saints Nérée et Achillée, à Rome.

est attribuée à Pierre de Capoue qui fut abbé de Saint-Paul de 1193 à 1208, et l'artiste aurait été Vassaletto. L'entablement, dont la frise est ornée de mosaïques, conserve encore comme un souvenir de traditions antiques, tandis que les colonnes accouplées, formées de faisceaux tordus en hélice, semblent mal supporter les arcs

qui reposent sur leurs chapiteaux. Le même défaut de goût est apparent au cloître de Saint-Jean de Latran dont la décoration serait peut-être due aux Cosmati (fig. 49).

Il suffit de jeter un coup d'œil sur un ouvrage d'une des églises voisines de Naples, par exemple sur la chaire de l'église

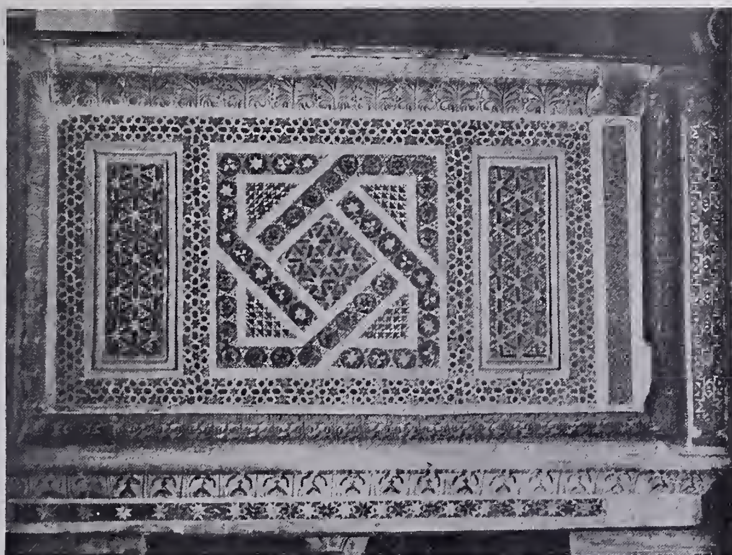


Fig. 47. — Détail de l'appui en mosaïque incrustée de la chaire de Terracina.

de la Trinita della Cava pour apprécier la différence entre les œuvres originales de l'Italie méridionale et celles qui furent faites à Rome ou en Toscane à l'imitation des premières. Les détails si intéressants du dessin des entrelacs à Salerne ou à Ravello sont loin d'avoir à Rome les mêmes qualités décoratives. Les fragments conservés à l'évêché de Ferentino, sur la route de Rome à Naples, sont aussi de second ordre.

On garde encore dans le cloître de Saint-Jean-de-Latran quelques-unes des colonnes torses attribuées aux Cosmati, témoignant sans doute d'une grande virtuosité mais aussi de certains défauts de goût.

Ces colonnes torses à mosaïques en hélice furent très appréciées à Rome, car on les retrouve à l'église de Santa-Maria in Ara Cœli, où elles décorent la chaire ; c'est l'une des églises de Rome où la mosaïque incrustée a eu le plus d'applications et les panneaux décorés d'entrelacs qui ornent l'ambon sont parmi

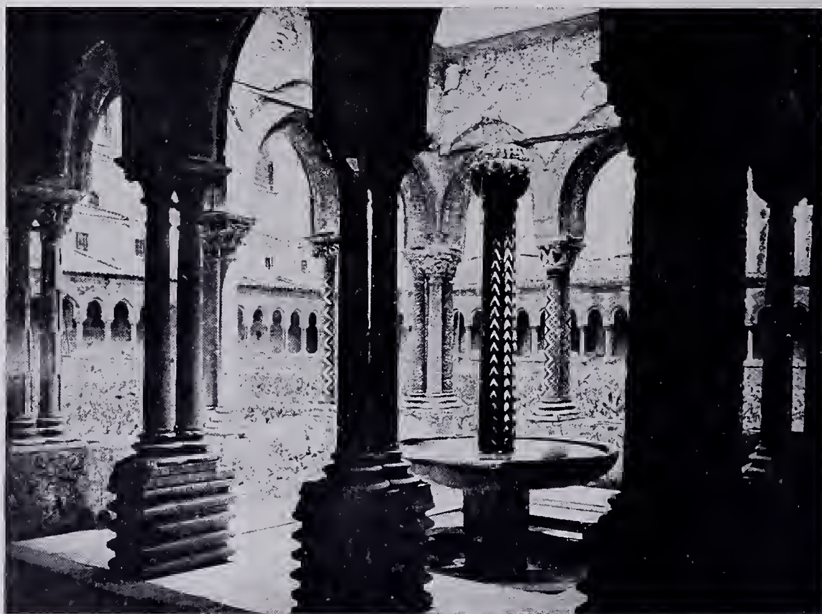


Fig. 48. — Fontaine dans le cloître de Monreale, près de Palerme.
Incrustation de mosaïque dans le fût de la fontaine et dans les colonnes du cloître.

les plus intéressants des ouvrages de ce genre qui aient été exécutés à Rome. On employait aussi ces décors de mosaïques en Toscane. La chaire de l'église des Saints Andrea et Bartolomeo, à Orvieto, est encore décorée de ces entrelacs de mosaïque, compris dans des champs de marbre réservés.

L'ensemble le plus intéressant est à l'église de San-Miniato, monument du XIIe siècle, et autant qu'on en peut juger par le style des mosaïques soit de la chaire, soit des clôtures du chœur,

on peut les croire antérieures à la mosaïque absidale qui date de la fin du XIIIe siècle et qui représente Jésus-Christ entre la Vierge et San-Miniato (fig. 50).

Il ne semble pas que la mosaïque incrustée ait eu des applications importantes en Vénétie. Les lagunes et les îles avaient été des lieux de refuge à l'époque des invasions, et dès la fin du



Fig. 49. — Frise en mosaïque dans le cloître de Saint-Jean-de-Latran.

VIIe siècle on édifiait à Torcello une cathédrale qui fut reconstruite en 1008, et dont les mosaïques absidales sont particulièrement remarquables ; celle notamment qui, sur la voûte de la grande abside, représente la Vierge drapée de bleu sur un fond d'or nuancé est une œuvre d'un grand caractère.

L'église Saint-Marc, à Venise, est actuellement la plus belle et la plus complète des églises byzantines à coupoles sur pendentifs. Commencée sans doute au IXe siècle, agrandie au Xe et au XIe, et réédifiée au XIIe siècle, elle offre sur ses coupoles, et sur les tympans des voûtes en berceau qui les épaulent, le plus

magnifique développement de mosaïques dont les plus anciennes, celles de la dédicace de l'église, datent certainement de sa reconstruction. On peut dire qu'on y a constamment travaillé du



Fig. 50. — Mosaïque de revêtement de l'abside et mosaïques incrustées dans les appuis du chœur, à l'église de San-Miniato près de Florence.

XIIe au XVIIe siècle et à cet égard les mosaïques de Saint-Marc fournissent les plus précieux enseignements. Les mosaïques primitives, celles du XIIe et du XIIIe siècle, sont de beaucoup les plus remarquables ; elles furent entreprises probablement à l'époque où les Vénitiens, monopolisant tout le commerce orien-

tal, transportaient sur leur flotte les Croisés français et les secondaient dans toutes leurs entreprises. Lorsque les seigneurs de Champagne et de Flandre entreprirent en 1204 la conquête de



Fig. 51. — Mosaïque de la voussure de la porte donnant de la galerie nord sur la Piazza, à Saint-Marc de Venise.

Constantinople et y fondèrent leur éphémère empire, ils avaient pour alliés les Vénitiens qui s'enrichirent des dépouilles de l'empire grec.

Les mosaïques des tympans du transept sud de Saint-Marc sont, comme celles de Daphni, à fond d'or nuancé et les drape-

ries de tons violacés rougeâtres ou bleus se lient avec le fond par leurs ornements d'or.

Si l'on doutait de l'influence orientale dans l'art vénitien, il suffirait de jeter un regard sur l'admirable porte de la galerie

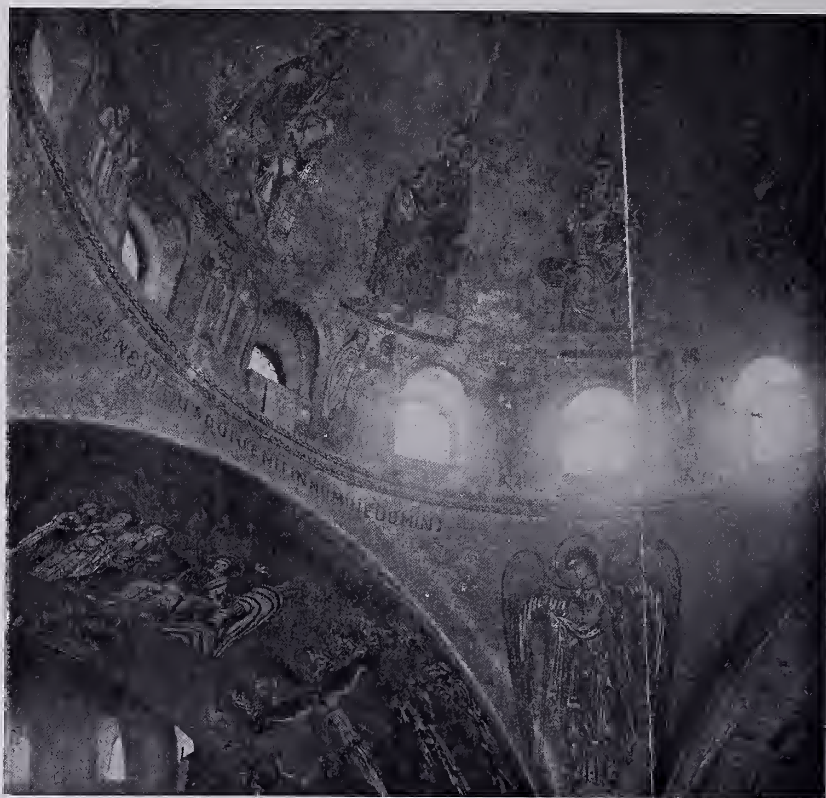


Fig. 52.—Mosaïque de la coupole de la travée du transept, à l'église Saint-Marc de Venise. La Pentecôte.

du nord, au chambranle orné dans un cadre de marbres nuancés et dont le tympan en dalles ajourées éveille le souvenir des clôtures des églises grecques. Les colonnes à deux étages qui ornent les piédroits de la porte fournissent un appui au cul de four orné de mosaïque qui la couronne (fig. 51).

A l'intérieur les galeries qui traversent les piles des arcs doubleaux sont protégées par des appuis de marbre sculpté, sur lesquels s'arrête le décor en mosaïque ; la partie inférieure des



Fig. 53 — Mosaïques des coupoles et arcs de la galerie du Nord, à l'église Saint-Marc de Venise.

piliers et les tympans des arcs sont revêtus de plaques de marbres polychromes, formant par leur assemblage un magnifique soubassement. Les douelles des arcs sont encore garnies de rinceaux en mosaïques.

A Venise comme à Daphni, les mosaïques des voûtes enveloppent complètement les arcs doubleaux, les tympans et la coupole ; sur celle du centre sont représentés les apôtres recevant la lumière de l'Esprit Saint ; dans les pendentifs sont des anges et sur les arcs doubleaux des scènes de la Passion ; entre les petites baies éclairant la base de la coupole sont les Sibylles. Toute la composition décorative est subordonnée à une ordonnance dont on voit le développement dans l'église, non sans peine, à cause des changements de style intervenus de siècle en siècle (fig. 52).

L'œuvre la plus complète et qui paraît avoir été exécutée d'ensemble est la décoration de la galerie du Nord (fig. 53). Dans le fond trône la Vierge, tenant son divin Fils ; sur les arcs doubleaux est une décoration florale alternant avec des médaillons et des figures. Les sujets tirés des Saintes Écritures sont réservés aux coupoles et se complètent par des petites scènes disposées dans les pendentifs.

La grande mosaïque du transept sud, dont on apprécie bien la valeur lorsqu'on la regarde des tribunes, semble bien représenter la dédicace de l'église. Une procession s'avance conduite par l'archevêque et derrière lui est le Doge signalé par le mot « Dux » inscrit sur le fond de la mosaïque (fig. 54). Sur le panneau suivant l'archevêque officie devant l'autel, derrière lui s'incline le doge et se prosternent les assistants ; plus loin, la foule des femmes et des enfants pénètre dans l'église.

Cette grande composition qui comporte une multitude de personnages est si bien ordonnée qu'elle est très claire pour le spectateur, malgré les finesses d'exécution qui, là comme en Grèce, accusent la seconde floraison de la mosaïque byzantine. On avait adopté un parti de petits cubes pour les figures, de cubes de plus grande dimension pour les draperies, et on taillait à part les grandes pièces, caractérisant sur un costume la forme d'un joyau ou la disposition d'une agrafe.

Il y a lieu de noter encore le maintien de la tradition du sertissage variant de couleur et d'intensité suivant les effets qu'on en attendait ; par exemple la main de l'archevêque en prière n'est pas sertie du côté où elle tourne ; elle est au contraire sertie

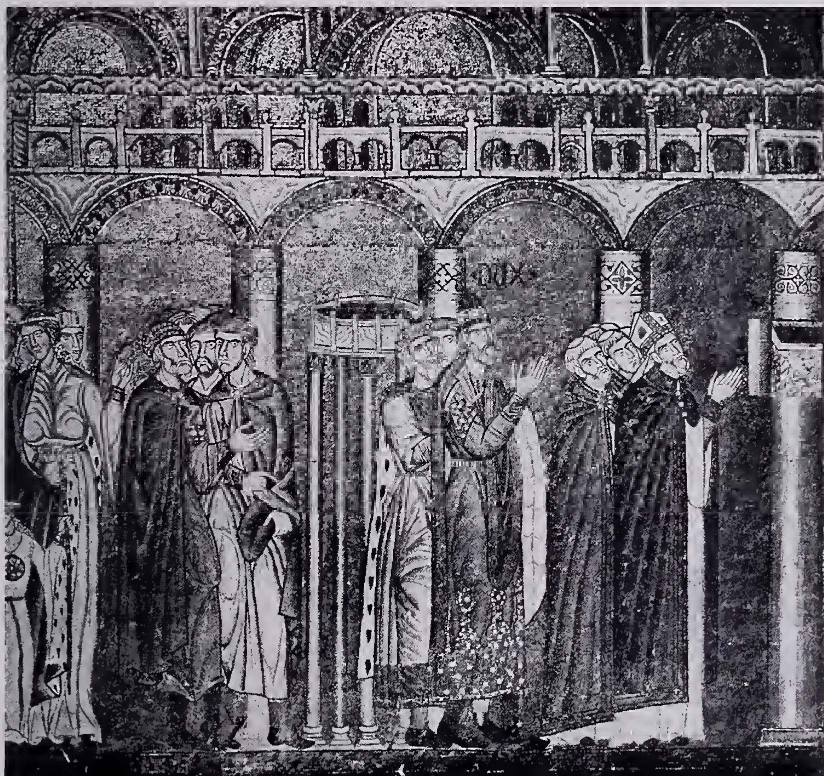


Fig. 54. — Mosaïque du mur ouest du transept sud, à l'église Saint-Marc de Venise. La Dédicace.

d'un trait vigoureux du côté opposé, il en est de même pour les têtes des prêtres assistant l'archevêque, qui ne sont pas serties du côté du fond d'or, mais que le sertissage fait passer en avant des colonnes du portique. Ces mosaïques du transept de Saint-Marc sont certainement, avec les mosaïques du transept de Daphni, celles qui caractérisent le mieux cette seconde époque de l'art byzantin.

IV. — LA MOSAÏQUE EN GRÈCE ET EN ITALIE DU XIVe AU XVIIe SIÈCLE

Applications modernes en France des mosaïques de revêtement et des mosaïques incrustées.

L'exagération des nuances dans les mosaïques a certainement contribué à la décadence d'un art qui, par son principe, ne pouvait donner les teintes continues encore moins les modelés que le peintre obtient par le mélange des tons.

Dans l'empire grec, dès le commencement du XIVe siècle, la mosaïque est abandonnée pour la peinture. Les dernières mosaïques formant un grand ensemble décoratif sont celles de l'église du monastère Chora, près la porte d'Andrinople, devenue la mosquée Kakriyé-Djami ; le narthex offre la disposition de toutes les églises byzantines, c'est-à-dire le revêtement en marbre des soubassements et l'occupation par les mosaïques des voûtes en berceau, des pendentifs et des coupoles.

A la mosquée de Kakriyé-Djami, ces coupoles sont nervées et les nervures qui sont occupées par des ornements floraux forment des divisions entre lesquelles s'intercalent des figures, figures d'apôtres distribuées autour du motif central, réservé généralement à la figure du Christ. Sur l'une des coupoles la fresque a remplacé la mosaïque. A Venise où les coupoles de Saint-Marc ne sont pas décomposées, une coupole, celle par exemple où le Christ est représenté entouré des apôtres et des évangélistes donne une impression d'unité qui fait défaut à Kakriyé-Djami. Si l'on considère un motif de décoration d'un pendentif en mosaïque, par exemple celui de l'Annonciation, on constate une exagération du mouvement qui est en désaccord avec l'ordonnance des mosaïques anciennes (fig. 55); la

même observation s'applique à la scène traitée sur un tympan et qui représente le massacre des Innocents.

A examiner dans le narthex de l'église Saint-Marc à Venise, des mosaïques qui semblent être à peu près contemporaines, celle d'Hérodiade notamment, on remarque qu'elles n'ont pas



Fig. 55. — Pendentifs d'une coupole, à l'ancienne église, devenue mosquée, Kakriyé-Djami, à Constantinople.

les mêmes défauts de composition ni les mêmes exagérations de gestes, bien qu'elles tendent aussi, par la subdivision des cubes et l'abus des nuances, à rapprocher la mosaïque de la peinture.

Ce qui demeure admirable dans les mosaïques de Saint-Marc c'est l'ordonnance traditionnelle des décorations appliquées aux arcs, aux tympans et aux pendentifs, et qui contribue au bel effet d'ensemble du narthex.

En Toscane, dans le pays du marbre, la mosaïque d'émail n'a

jamais eu que des applications assez limitées ; l'une des plus intéressantes est à Lucques, sur la façade de l'église San-Frediano dont le pignon abrité par une charpente apparente est tout entier occupé par le sujet bien souvent traité de l'Ascension, mettant



Fig. 56. — Mosaïque de la façade de l'église San-Frediano, à Lucques.

en scène le Christ dans l'arc-en-ciel au milieu des Anges et au-dessous les Apôtres les yeux levés vers le ciel (fig. 56). C'est un des rares exemples d'une mosaïque extérieure de grande dimension.

A Pise ou à Florence, ce décor de mosaïque est réservé à des tympans. Par exemple à la cathédrale de Florence, c'est sur le tympan de la porte latérale qu'est une mosaïque représentant

le couronnement de la Vierge dans un encadrement d'anges musiciens, d'après un carton de Taddeo Gaddi (fig. 57).

Plus tard la mosaïque ne fut plus utilisée que pour des bijoux : on y employait l'émail filé en bâtons minces pour dessiner des ornements et des fleurs au moyen de cubes gros comme des têtes d'épingle, assemblés, sur un fond de mastic à



Fig. 57. — Mosaïque du Couronnement de la Vierge, au tympan d'une porte de la cathédrale de Florence (carton de Taddeo Gaddi).

l'huile, dans une capsule de métal. Ces bijoux, d'un travail assez grossier, si on le compare à celui des émaux champlevés ou cloisonnés, sont la critique évidente de la division indéfinie des cubes d'émail tendant à réaliser les modelés d'une peinture, fût-ce au prix du polissage des cubes.

A Rome, la mosaïque incrustée conservait, du XIIIe au XIVe siècle, les caractères d'un art d'importation on continuait à traiter les mosaïques incrustées comme des matières précieuses destinées à mettre en valeur des fonds de sculpture. Ainsi sont traitées les mosaïques des tympans sur le baldaquin de l'église

Saint-Paul-hors-les-Murs, qu'une inscription attribue à Arnolfo di Cambio et à son collaborateur Pietro.

D'autres mosaïques sont interprétées de même sur divers tombeaux des églises de Rome, sur celui du pape Nicolas IV à Saint-Jean-de-Latran (fig. 58), sur des fragments d'un enfeu conservé dans le cloître de la même église, sur le tombeau du pape Honorius III à l'Ara Cœli, et particulièrement sur un tombeau de style français conservé dans la même église, celui du cardinal d'Acquasparta. Un autre tombeau, celui du célèbre évêque de Mende, Guillaume Durand, existe encore dans l'église Santa-Maria sopra Minerva ; la mosaïque y joue son rôle de pierre précieuse dans les arcatures et sur les fonds des écussons du lit funéraire (fig. 59). Guillaume Durand était mort en 1296 et on attribue à Jean Cosmas les mosaïques de son tombeau.



Fig. 58. — Monument funéraire du pape Nicolas IV (XIVe siècle), à l'église Saint-Jean-de-Latran. Mosaïques incrustées.

Il nous faut revenir à Venise pour suivre du XIIIe au XVIIe siècle le développement des mosaïques à fond d'or qui continuaient soit à l'extérieur, soit à l'intérieur, de l'édifice, les magnifiques décorations entreprises au XIIe siècle. Sans qu'on puisse invoquer une unité de style qui ne pouvait exister, on ne

peut méconnaître les qualités d'ensemble qui se maintenaient au XVIe siècle, alors même que pour compléter ou refaire des mosaïques endommagées par le temps, on demandait des cartons au Titien. C'est ainsi que dans la galerie du Nord à Saint-



Fig. 59. — Tombeau de Guillaume Durand, évêque de Mende, dans l'église Santa-Maria sopra Minerva, à Rome. Ecussons en mosaïque.

Marc de Venise, on trouve sur le même arc une belle figure du XIIIe siècle représentant saint Sylvestre (fig. 60) et sur la face opposée de l'arc un saint Geminianus et une sainte Catherine qui portent l'un et l'autre la signature des mosaïstes Zuchati, du XVIe siècle (fig. 61).

Ce sont, il faut bien l'avouer, les dernières mosaïques vraiment intéressantes de l'église Saint-Marc. Celles qui ont com-

plété du XVIe au XVIIe siècle le décor du narthex (fig. 62) leur sont visiblement inférieures et celles qui furent exécutées postérieurement sur les grands arcs de la nef, d'après des cartons de peintres



Fig. 60. — Mosaïque de saint Sylvestre (XIIIe siècle), dans la galerie nord de l'église Saint-Marc, à Venise.

de second ordre, ont perdu les qualités décoratives des mosaïques primitives.

On continua sans doute, à Venise, à exécuter de loin en loin des mosaïques ; l'entretien seul de Saint-Marc exigeait, comme à Rome, le maintien d'un atelier ; mais du XVIIe au XIXe siècle, la décadence de la mosaïque suivait celle de la peinture ita-

lienne, les mosaïstes s'efforçant avant tout d'imiter des tableaux, au point de polir les cubes et de teinter les joints pour les dissimuler.

La mosaïque exige avant tout une composition d'ensemble



Fig. 61. — Mosaïque de Saint-Marc de Venise, refaite au XVI[e] siècle par Zuchato, représentant San Geminianus, et dont le carton est attribué au Titien.

appropriée à la surface à décorer et qui doit déterminer d'après le choix du sujet, en même temps que l'harmonie des couleurs, l'échelle des figures et des ornements d'où dépendra la dimension des cubes à employer.

Les essais de décoration par la mosaïque, en France, ne datent pas d'un demi-siècle. Charles Garnier en a fait une pre-

mière application aux voûtes de l'avant-foyer de l'Opéra ; il dut faire appel aux ouvriers des mosaïstes vénitiens Salviati et Facchina à un moment où il n'existait pas encore d'atelier en France.

Peu de temps après, le chimiste Guilbert-Martin ouvrait à Saint-



Fig. 62. — Mosaïque de la façade de Saint-Marc (XVIIe-XVIIIe siècle).

Denis un atelier de mosaïques, annexe de sa fabrique d'émaux, et dans cet atelier étaient exécutées les mosaïques du tombeau de Pasteur sur les cartons du peintre Luc-Olivier Merson, et celles de l'abside de la Madeleine à Paris sur les cartons du peintre Lameire. Grâce à l'initiative de ces artistes auteurs des cartons, la mosaïque faisait de brillants débuts en France.

On essaya d'établir un atelier national à Sèvres, à l'imitation de l'atelier du Vatican, mais le résultat fut médiocre à cause des

défauts des cartons que les peintres Hébert et Lenepveu avaient composés, l'un pour le Panthéon, l'autre pour l'escalier du Louvre. Ces cartons ne portaient aucune indication technique pouvant faciliter le travail des ouvriers et ne tenaient pas



Fig. 63. — Tête en mosaïque, sur un carton de L.-O. Merson pour une des figures de la manufacture de Sèvres.

compte des qualités de l'émail ni des harmonies colorées qu'il peut réaliser.

Il faut considérer en effet le rôle très important que joue le dessin d'analyse dans la composition d'un décor de surface qui, par suite du procédé même de la mosaïque, doit tirer son effet de la justesse du trait et de l'interprétation raisonnée des formes que limite ce trait. L'indécision des contours, dont peut user le peintre, ne peut être admise par le mosaïste, puisque ces con-

tours doivent correspondre à la taille précise de cubes qui doivent s'ajuster dans des lignes de construction, et l'exemple de mosaïques récentes démontre péremptoirement que, si le peintre n'a pas composé son carton en vue d'une exécution en mosaïque, ce sont les ouvriers qui interpréteront à sa place et, Dieu sait



Fig. 64. — Mosaïques du tombeau de Pasteur, par L.-O. Merson.

comment, le dessin d'une figure, d'une draperie ou d'un ornement. D'autre part, lorsqu'on peut avec la mosaïque obtenir, comme l'ont prouvé les Byzantins, les harmonies les plus puissantes en y faisant jouer l'or, on ne s'explique pas la tendance qu'ont certains peintres à réaliser l'harmonie par la décoloration des surfaces ; ceux-là n'ont évidemment pas compris le parti à tirer d'une matière précieuse dont la valeur est avant tout dans

la franchise des oppositions et dans la justesse des coupes de verre qui donnent le dessin.

La distribution des cubes d'émail dans une figure suit nécessairement les lignes de construction. On le constate sur de



Fig. 65. — Détail d'un ange des mosaïques du tombeau de Pasteur.

belles figures telles que celles exécutées sur les cartons du maître Luc-Olivier Merson pour la manufacture de Sèvres (fig. 63), ou pour le tombeau de Pasteur. C'est faute d'avoir satisfait à ces nécessités de technique que les auteurs de mosaïques modernes ont eu des déboires résultant de l'imprécision de leurs cartons.

La décoration des voûtes du tombeau de Pasteur (fig. 64) com-

porte des arcs doubleaux encadrant des tympans et soutenant les pendentifs d'une coupole qu'occupent quatre anges aux ailes éployées symbolisant la Science, la Foi, l'Espérance (fig. 65) et la Charité. L'éminent artiste y a fait preuve des qualités de dessin qui donnent le plus grand charme à toutes ses œuvres et qui

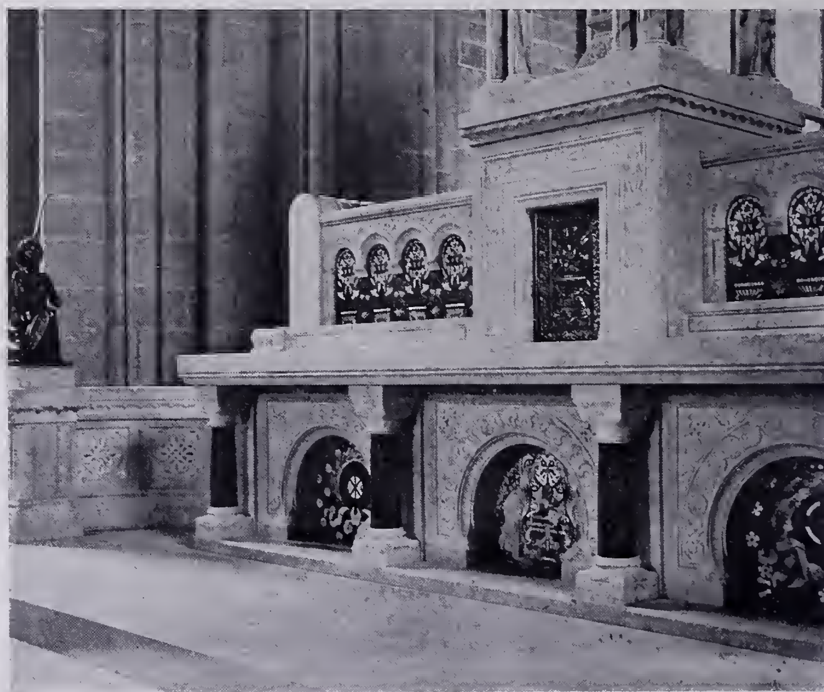


Fig. 66. — Autel moderne en marbre et mosaïque, dans l'église de Nantilly à Saumur. Œuvre de L. Magne.

ont pour la mosaïque une importance particulière : elles précisent en effet toutes les lignes de construction et l'exécutant n'a qu'à les suivre pour réaliser le décor prévu. Suivant une tradition ancienne, des filets d'or, qui rattachent le sujet principal au fond, détaillent les ailes des anges.

Un autre procédé, celui de l'incrustation de la mosaïque dans le marbre, a reçu depuis une quinzaine d'années d'assez nom-

breuses applications. C'est, à l'église de Nantilly de Saumur, monument historique, l'autel principal (fig. 66) dont le tombeau est enrichi d'arcs en mosaïque rappelant les premiers symboles de la foi, les paons et les raisins, les couronnes et le monogramme du Christ ; dans le retable, les arcatures sont occupées par des lys se détachant sur des fonds d'or (fig. 67).



Fig. 67. — Détail des lys du retable du maître-autel à l'église de Nantilly de Saumur.

A l'église de Bougival, autre monument historique, ce sont des panneaux occupant les arcs de soubassement de la chapelle de la Vierge, c'est surtout le maître-autel dont le tombeau est formé d'un bloc de marbre dans lequel sont incrustées des glycines, tandis que, sur le retable, sont défoncés dans le marbre des lys et des chardons alternés (fig. 68). De délicates sculptures à fond doré accompagnent les mosaïques, dont les tons vigoureux s'accordent avec les colorations et les reliefs des marbres.

Ce sont encore, à Paris, les deux autels exécutés à la basi-

lique de Montmartre, l'un pour le chœur de l'église, l'autre pour la chapelle de la Vierge. Dans le maître-autel, le tabernacle



Fig. 68. — Maître-autel en marbre et mosaïques incrustées de l'église de Bougival. Œuvre de L. Magne et de R. de Saint-Marceaux, statuaire. Exécution des mosaïques par Guilbert Martin.

forme une grande composition de mosaïques à fond d'or, sur lesquelles se détache en relief une crucifixion, exécutée par le statuaire Hippolyte Lefebvre. Sur le retable, des panneaux de roses de plusieurs tons, en mosaïque d'émail, forment un fond

coloré aux Apôtres sculptés en haut relief et dont les auréoles font partie du fond de mosaïque (fig. 69). Une bande de chardons bleus orne le soubassement du retable et, dans les tympans des arcatures qui encadrent les Apôtres, des chardons, sculptés dans le marbre à faible relief, associent leurs ors à ceux des mosaïques.



Fig. 69. — Détail des mosaïques formant fond aux apôtres du retable du maître-autel à la Basilique de Montmartre.

Sur les deux tympans du grand arc du tabernacle, des chérubins aux ailes diaprées d'or, de rouge et de bleu, donnent à toute cette œuvre un caractère de préciosité et en même temps d'unité, dû pour une part au parti d'incrustation des émaux dans le marbre dont les champs dessinent les nervures dans les ailes.

A l'autel de la Sainte Vierge la richesse des mosaïques est réservée aux arcatures du tombeau, sur lesquelles l'émail interprète les litanies de la Vierge, et au retable où sont figurés

des lys sur fond d'or, s'inclinant de part et d'autre vers la statue de la Vierge placée en arrière de l'autel.

Un retour du goût vers les somptueuses décorations des monuments du XIIe siècle a favorisé en France les applications nouvelles d'un art qui n'y avait, pour ainsi dire, jamais été pratiqué.

L'église votive de Fourvières à Lyon fournit au peintre Ch.

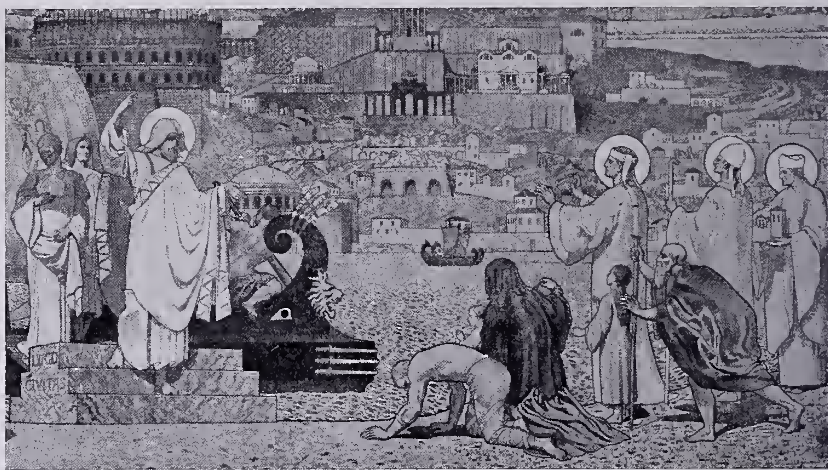


Fig. 70. — Une des mosaïques de la Basilique de Fourvières, par Ch. Lameire. Arrivée de saint Pothin à Lyon.

Lameire le thème de compositions très développées sur les parois verticales. Il y représenta l'introduction du christianisme en Gaule (fig. 70) ou la bataille de Lépante, multipliant les figures qui participent à une belle ordonnance décorative. L'espace étant limité, ces figures sont à échelle réduite, ce qui nuit peut-être à la simplicité et à la clarté de la composition. Ce qu'on peut reprocher surtout aux mosaïques de Lameire comme à toutes les œuvres décoratives de la fin du siècle dernier, c'est une recherche de l'harmonie par la décoloration. Il semble que l'artiste n'ose pas aborder de front ce problème de l'harmonie

qui doit résulter, aujourd'hui comme jadis, de la franchise des oppositions. Cette critique, qui est la critique d'une époque plutôt que d'un homme, laisse toutefois apparentes les qualités de composition et de dessin qui distinguent l'œuvre de Lameire (fig. 71).



Fig. 71. — Détail d'une des figures de l'église de la Madeleine, à Paris, par Ch. Lameire.

D'importantes compositions modernes ont été exécutées dans ces dernières années et permettent de bien augurer de l'avenir de la mosaïque en France. L'une des plus remarquables est celle de la coupole de la chapelle de la Vierge à la basilique de Montmartre ; elle a été exécutée dans l'atelier de René Martin qui a succédé à son grand-père dans la direction de la fabrique de Saint-Denis.

Elle représente d'après les cartons de Marcel Magne l'Assomption de la Vierge (fig. 72), et elle a donné lieu de la part du peintre aux études les plus intéressantes pour la rectification



Fig. 72. — Ensemble de la mosaïque de la coupole de la chapelle de la Vierge, à la Basilique de Montmartre. L'Assomption. Composition de Marcel Magne.

des déformations perspectives sur la surface d'une demi-sphère.

A la base de la surface sphérique sont les Apôtres et les autres personnages qui assistèrent à l'Assomption de la Vierge dont le tombeau vide fleurit déjà de roses et de lys. Les personnages forment une frise très colorée, dont les ors de fond se

marient avec les tons verts des palmiers (fig. 73). Entre cette frise et la partie centrale de la coupole est un ciel d'or nuancé, traversé par la voie lactée et au sommet s'enlève dans les nuages la Vierge drapée de blanc au milieu d'un chœur d'anges dont les draperies claires tranchent sur le ciel d'or. C'est l'application la



Fig. 73. — Détail d'un des apôtres de la coupole de la Basilique de Montmartre.

plus importante qui ait été faite jusqu'ici de la mosaïque en France et elle est de nature à encourager ceux qui veulent doter notre pays de ce magnifique procédé de décor.

On peut citer encore les mosaïques exécutées sur mes dessins pour un autel de l'église Sainte-Croix de Bordeaux, celles faites sur des cartons de Pinta dans deux chapelles de la basilique du Sacré-Cœur, celle de la chapelle Saint-Michel à Montmartre, représen-

tant la fondation de l'abbaye et qui est l'œuvre de Marcel Magne (fig. 74), et aussi le joli médaillon en mosaïque d'émail de la Vierge du Bon Conseil, ornant l'un des arcs de la chapelle de la Vierge,



Fig. 74. — Mosaïque de la chapelle de Saint-Michel et de Jeanne d'Arc, représentant la fondation du Mont-Saint-Michel (détail).

médaillon exécuté sur un carton de René Magne. D'ailleurs la mosaïque incrustée a reçu d'autres applications dans les clôtures, appuis et dallages des chapelles.

La décoration en mosaïque d'émail du chœur de la basilique

de Montmartre montre ce qu'on peut attendre de ce merveilleux procédé de décoration. Dès l'entrée du chœur, les rampes d'accès en marbre, ornées par les écussons en mosaïque des diocèses de France, et reliées par des marches, dont les faces ver-



Fig. 75. — Appui en marbre incrusté de mosaïque d'émail, des rampes donnant accès au chœur de la Basilique de Montmartre.

ticales sont décorées de mosaïques incrustées (fig. 75), forment le départ d'un majestueux ensemble que complètent les ambons, les fonds des sièges archiépiscopaux (fig. 76) et surtout le dallage en marbre précieux et mosaïques incrustées (fig. 77) représentant les armes de trois papes et des trois archevêques qui ont collaboré à l'érection de la basilique. Tout ce décor s'harmonise avec celui des voûtes, confié à L.-O. Merson et à Marcel Magne,

et dont l'esquisse fait présager l'une des plus remarquables décorations qui aient été réalisées en France depuis un siècle. Ces mosaïques des voûtes du chœur, en y comprenant celles de l'arc triomphal, couvriront une surface de quatre cent soixante-dix mètres.



Fig. 76. — Détail des mosaïques formant fond au trône archiépiscopal de la Basilique de Montmartre.

D'ailleurs la mosaïque peut se prêter, dans l'architecture civile, à de multiples applications formant le décor le plus somptueux qu'on puisse imaginer.

Il faut seulement se pénétrer de cette idée qu'avec la mosaïque la couleur remplace le relief et que la simplicité des formes est

presque de rigueur pour mettre en valeur les richesses de l'or et des émaux. Ne voit-on pas le parti qu'on pourrait tirer pour une fontaine de marbre aux lignes très simples, de quelques



Fig. 77. — Grand dallage en mosaïque de marbre et d'émail, dans le chœur de la Basilique de Montmartre.

points de mosaïque bien mis à leur place? Il suffira je pense de ces indications pour inspirer à nos jeunes artistes le goût de la mosaïque d'émail et leur suggérer l'idée d'en faire plus souvent l'application.



Apollon et les Muses. Vitrail éclairant la salle de concert d'une villa de Mme E., à Andrésy. Carton de Marcel Magne.

LE VITRAIL

I. — CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES. — LE VITRAIL EN FRANCE AU XIIe SIÈCLE

Mosaïque translucide et verres colorés en masse. — Tracés des cartons. — Coupe du verre. — Emploi de la grisaille. — Modelés par hachures. — Cuisson et montage en plomb.

Le vitrail est une mosaïque translucide, appropriée à la lumière des pays occidentaux et particulièrement au système d'architecture qui fut imaginé en France vers le milieu du XIIe siècle, en vue de réduire les points d'appui et de construire sur une ossature résistante des voûtes légères dont les poussées fussent annulées par des arcs-boutants reportant sur des contreforts extérieurs tous les efforts. Il était possible, dans ce système, d'introduire largement à l'intérieur des grands édifices la lumière dont on cherchait à se garantir en Orient, en ne réservant que

de petits trous dans les dalles de pierre ou de marbre qui formaient la clôture des baies.

L'usage d'ouvertures étroites s'imposait tellement aux habitants des pays méridionaux que, du xiie au xiiie siècle, d'abord



Fig. 78 — Vue d'ensemble des chapelles de l'église abbatiale de Saint-Denis et de leurs vitraux du xiie siècle.

sous les princes normands, puis sous les princes français de la maison d'Anjou, lorsque l'art français s'implantant en Italie y fit adopter les ouvertures circulaires des façades, les roses, celle de la cathédrale de Troja par exemple, fut encore garnie de dalles de marbre, évidées suivant la tradition byzantine. Au

XVe siècle on employait encore à l'église Saint-Grégoire de Bari ces dalles de clôture, comparables à celles qui subsistent en Grèce au couvent de Saint-Luc de Phocide, dans des édifices élevés du XIe au XIIe siècle.

Les arabes, après les byzantins, ont aussi pratiqué cet évidement des dalles; mais ils ont le plus souvent remplacé le marbre par le plâtre qu'ils sculptaient à jour, intercalant parfois dans les vides des petits fragments de verre coloré jouant le rôle d'émaux translucides ou de cabochons dans une pièce d'orfèvrerie. L'usage de ces fragments de verre coloré dans les clôtures de plâtre n'est d'ailleurs pas antérieur au XIVe siècle.

Le vitrail n'est donc pas né en Orient : c'est un art français dont la création était la conséquence d'un mode de construction qui ne laissait aucune surface murale utilisable pour la peinture ou la mosaïque, et qui obligeait l'artiste à transporter la décoration sur les claires-voies. Les chapelles absidales de l'église abbatiale de Saint-Denis offrent le meilleur exemple de cette application nouvelle d'un décor qui donne passage à la lumière (fig. 78).

Durant la période qui s'étend du XIe au XIIe siècle et qui vit naître nos écoles provinciales si fécondes et si variées, l'art byzantin sous ses différentes formes exerçait une influence qu'on ne peut méconnaître et qui apparaît nettement dans les décorations murales des plus anciennes églises du centre de la France, en Poitou comme en Bourgogne, aux églises de Saint-Savin, de Montmorillon ou de Vic, comme au prieuré de Berzé-la-Ville ou à l'église d'Anzy-le-Duc. La fresque traitée comme la mosaïque occupait la surface totale des murs et des voûtes, ne laissant place qu'à des baies étroites, garnies peut-être de dalles ajourées, dont un témoin subsiste à l'église de Lichères (Charente).

Mais lorsque les voûtes nervées dérivées soit de la coupole, soit de la voûte d'arêtes, rendirent possible la construction de

vastes nefs, et que les charges et poussées, reportées sur des points d'appui bien équilibrés, facilitèrent l'ouverture de baies qui, dans les églises à triple nef, comme la cathédrale de Poitiers (fig. 79), devaient projeter la lumière assez loin à l'intérieur, on comprend que ces grandes baies pussent seules fournir



Fig. 79. — Vue de la nef de la cathédrale de Poitiers.

des surfaces disponibles pour des compositions décoratives, d'autant plus brillantes qu'elles bénéficiaient de la transparence du verre et de l'éclat de la lumière qui le traversait.

Dans les cathédrales de l'Ile-de-France, à Amiens par exemple (fig. 80), le parti décoratif est encore plus accusé que dans les cathédrales de nos provinces de l'ouest, parce que les voûtes en dôme de l'Anjou et du Poitou se rattachent encore aux coupoles dont le bombement nécessite le soutien d'un mur continu. Une cathédrale telle que celle de Troyes (fig. 81) ou celle de Léon en Espagne, avec les vitraux des roses, des fenêtres hautes de la

nef, des fenêtres du triforium, de celles des bas-côtés et des chapelles, n'est plus qu'une immense claire-voie que la mosaïque translucide occupe tout entière, créant à l'intérieur une atmo-



Fig. 80. — Transept de la cathédrale d'Amiens.

sphère colorée d'un charme pénétrant et qui donne une valeur particulière à tout le mobilier de ces édifices, stalles et clôtures du chœur, tombeaux, grilles, etc. Le chœur de la cathédrale du Mans donne aussi cette impression d'atmosphère lumineuse.

Un des plus anciens traités de la peinture et des vitraux, celui du moine Théophile, écrit probablement au XIIe siècle, signale l'habileté des Français pour la fabrication des verres colorés en feuilles, prétendant qu'on utilisait le verre coloré des mosaïques

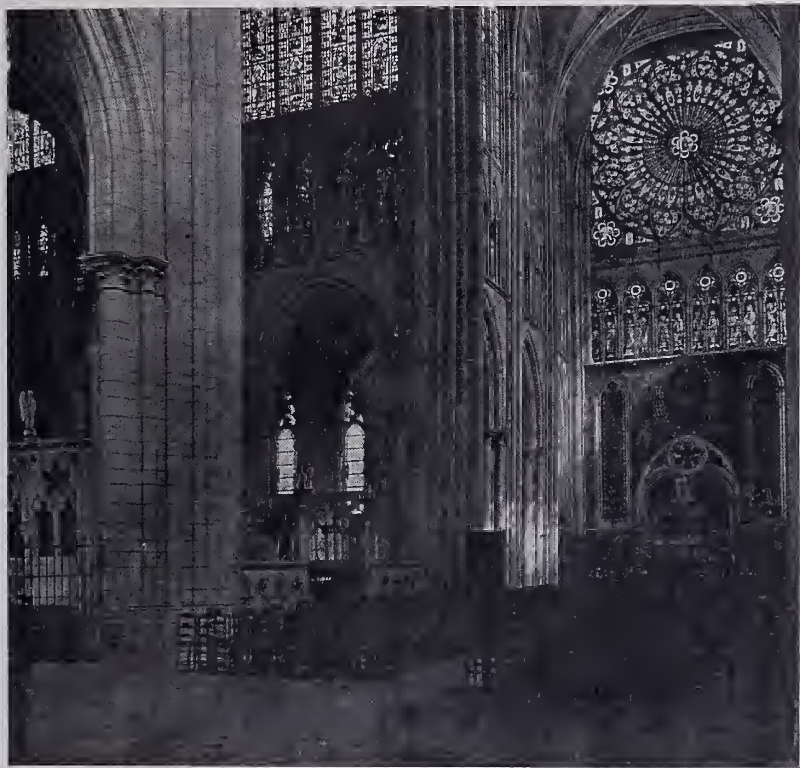


Fig. 81. — Transept de la cathédrale de Troyes.

pour le refondre avec le verre incolore. Quoi qu'il en soit, il est certain que du XIe au XIIe siècle naissait en France un mode nouveau de décoration dû à l'assemblage, dans des vergettes de plomb coulé, de fragments de verre coloré, coupés suivant les contours d'un dessin, en vue d'une harmonie de couleur qui a varié d'époque en époque avec l'interprétation de la figure de la

faune ou de la flore. A chaque époque correspond un choix de couleurs qui entraîne un changement dans les procédés de fabrication du verre coloré.

Le vitrail a eu deux grandes périodes caractérisées par des conceptions très différentes : celle qui s'étend du XIIe au XIIIe siècle, dont les caractères subsistent au début du XIVe siècle, et la période qui commence à la fin du XVe pour prendre fin avec le XVIe siècle.

Dans la première, le vitrail n'est qu'une mosaïque translucide, une sorte de tapis transparent, n'admettant que pour les fenêtres hautes l'emploi de grandes figures et procédant le plus souvent à la division de la surface, suivant la traditon orientale, par des compartiments où s'enchevêtrent figures et ornements. Les verres, tirant leurs nuances des inégalités d'épaisseur, ont des aspects de pierres précieuses. Tels sont les vitraux anciens du chœur de Saint-Denis, ceux des cathédrales d'Angers ou de Poitiers, ceux de la nef de la cathédrale du Mans et encore ceux de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres.

C'est suivant le même sentiment artistique que sont composées les plus belles verrières des cathédrales du XIIIe siècle, et les plus anciennes, celles du chœur, du transept et de la nef de la cathédrale de Chartres, celles des fenêtres hautes de la cathédrale de Bourges ou du chœur de l'église Saint-Remi de Reims sont parmi les plus belles de ces mosaïques translucides.

Vers la fin du XIIIe siècle, la grande production des vitraux semble avoir déterminé des compositions moins soignées, des colorations moins délicates et une exécution moins parfaite. Les vitraux de la Sainte-Chapelle et ceux de Saint-Julien-du-Sault accusent un commencement de décadence qui s'accentue au XIVe siècle, bien qu'il faille encore citer des ouvrages très remarquables, tels que ceux de l'église d'Évron (Mayenne).

Dès la fin du XIVe siècle, un nouvel idéal est proposé à l'art : c'est la beauté de la forme humaine que poursuivent les peintres

de tableaux et les miniaturistes aussi bien que les peintres verriers et les tapissiers.

La figure devenant l'objet principal, on lui subordonne l'entourage, qu'on traite d'abord en tons gris, afin de réserver la couleur aux personnages et aux tentures sur lesquelles les personnages se détachent. La découverte d'une couleur de cémentation, le jaune d'argent, facilite l'emploi d'un décor d'architecture en grisaille avec rehauts simulant l'or.

Vers la fin du xve siècle commence une seconde période très brillante pour le vitrail. On se lasse des harmonies obtenues par la décoloration et on revient, par exemple dans les verrières de la nef de la cathédrale de Troyes, aux tons vigoureux des verrières anciennes, mais en subordonnant la composition, dont le point de vue est pris très haut, aux figures de premier plan, les fonds étant réduits à des tentures ou à des paysages dont les arbres sont dessinés feuille par feuille, suivant la méthode adoptée par les maîtres italiens de la fin du xve siècle.

Au début du xvie siècle, ces procédés d'interprétation étaient encore employés pour les vitraux de l'abside, à l'église de Montmorency, tandis que sur les vitraux de bas-côtés l'intérêt est pour les magnifiques portraits qui caractérisent la nouvelle évolution du vitrail. Les verres plaqués facilitaient les nuances dont l'exagération conduisit bien vite au déclin de l'art, lorsque, vers la fin du xvie siècle, la vulgarisation des gravures fit tort aux compositions originales et que le vitrail, devenu un art secondaire, se perdit dans de médiocres imitations de tableaux.

Il est nécessaire, pour bien apprécier la composition d'un vitrail et l'harmonie colorée qui lui convient, d'étudier les œuvres anciennes époque par époque et de se rendre compte des caractères particuliers à chacune d'elles.

A proximité de Paris, l'abside de l'église de Saint-Denis fournit un excellent sujet d'étude. On y trouve une application complète du système de voûtes inauguré dans l'Ile-de-France, et la

disposition des chapelles absidales, formant une ceinture continue autour de la galerie du chœur, fait bien apprécier l'arrangement



Fig. 82. — Angle du vitrail de l'Arbre de Jessé, à Saint-Denis.

des fenestrages et l'harmonie des vitraux anciens qui y sont conservés

Ces vitraux sont dus à la munificence de l'abbé Suger ; ils excitaient l'admiration des contemporains, qui rendaient hommage à l'art français du vitrail : Théophile vantait, dans la

préface de son livre, *Diversarum artium schedula*, « quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia ».

Suivant la tradition byzantine, les verrières de Saint-Denis sont

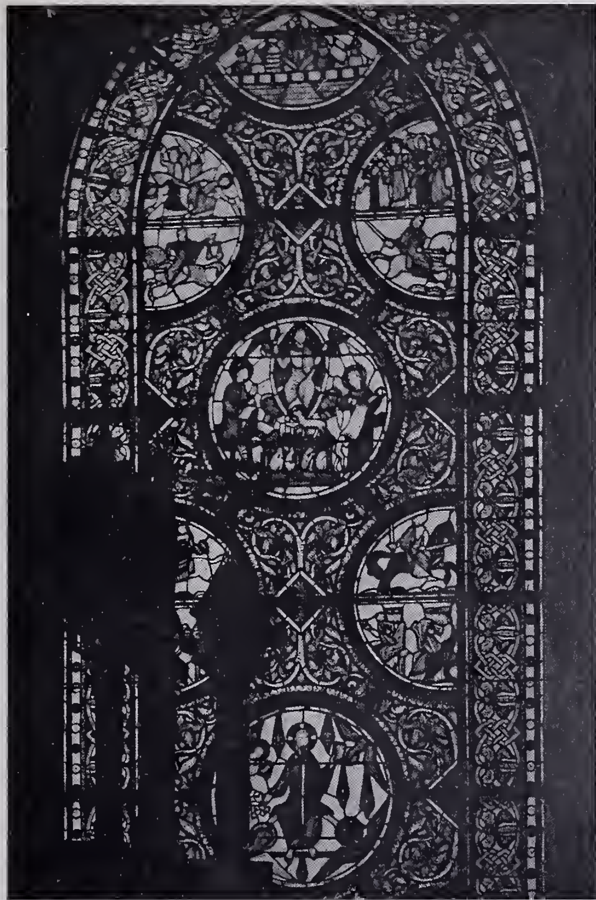


Fig. 83. — Vitrail d'une chapelle absidale de l'église abbatiale de Saint-Denis. L'Apocalypse.

consacrées à la Vierge et au Christ. C'est d'abord le Jessé (fig. 82) figuré aussi dans la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. Du patriarche couché partent les branches qui portent les rois ancêtres de la Vierge : les figures distribuées dans des

médaillons ont la valeur de beaux ornements colorés, et les bordures, de style oriental, sont magnifiquement dessinées. Sur un autre vitrail, dont les médaillons s'ajustent dans un fond de



Fig. 84. — Angle du vitrail de l'Apocalypse, à Saint-Denis.

rinceaux, le peintre verrier a représenté des scènes de l'Apocalypse de saint Jean (fig. 83). Sur une troisième fenêtre sont des sujets symboliques représentant les deux Lois. Les bordures du vitrail de l'Apocalypse sont à citer comme des chefs-d'œuvre de com-

position et de dessin (fig. 84), et celles du vitrail des deux Lois témoignent en même temps de la richesse et de la variété de ces décorations linéaires et florales. L'ajustement des rinceaux et



Fig. 85. — Détail du vitrail de la Vie de la Vierge, à Saint-Denis

des entrelacs dans les angles est particulièrement remarquable. Le vitrail consacré à la vie de la Vierge (fig. 85) forme une composition d'ensemble dans laquelle se placent différentes scènes telles que l'Annonciation, la Visitation, la Naissance du Christ,

et là encore les bordures ont de remarquables qualités de dessin et de couleur (fig. 86). Sur des vitraux en grisaille, malheureusement très restaurés, étaient figurés des griffons dans des encadrements de feuillages.

Il semble que l'artiste, s'inspirant des compartiments et des médaillons des étoffes persanes, y distribue la couleur aussi bien sur les ornements que sur les figures, en vue d'une harmonie très puissante résultant de la franchise des oppositions : le plomb lui sert à accentuer le dessin des admirables rinceaux dont les formes conventionnelles rattachent encore l'art français du XIIe siècle à l'art byzantin.

Les mêmes qualités apparaissent sur des fragments d'anciens vitraux provenant de la cathédrale de Châlons et qui sont conservés encore dans leurs plombs anciens ; les uns, comme les symboles de l'Église et de la Synagogue, mettent en scène des figures colorées d'un grand caractère, se détachant sur un fond blanc nacré ; sur un autre vitrail, consacré à la légende de Gamaliel, les bleus de cobalt nuancés forment des zones autour d'un motif central que contournent des sujets traités avec la précision des miniatures ; il faut encore citer parmi ces vitraux la Crucifixion, le David et le vieillard Siméon. Ces œuvres, de dimensions restreintes, sont absolument captivantes, aussi bien par l'expression que par la couleur (Galerie des vitraux anciens au Musée du Trocadéro).

Ces vitraux de l'Ile-de-France semblent appartenir à une école différente de celle qui naissait et se développait en Aquitaine et dont l'œuvre capitale est le vitrail de la Passion conservé au fond de l'abside de la cathédrale de Poitiers (fig. 87). En lui comparant la mosaïque de Saint-Marc de Venise, qui traite du même sujet, on appréciera bien les qualités de composition en même temps que les effets de coloration qui distinguent une mosaïque translucide d'une mosaïque de revêtement.

Par l'ampleur donnée au sujet principal, aussi bien que par

l'harmonie des tons, ce vitrail de la Passion peut être considéré comme l'expression la plus complète de ce mode de décoration. La composition est subordonnée au Christ crucifié, dont la figure s'enlève en ton clair sur une croix rouge bordée de bleu.



Fig. 86. — Bordure du vitrail de la Vie de la Vierge, à Saint-Denis.

Une draperie rouge découpe en silhonette les personnages qui assistent à la crucifixion : la Vierge, saint Jean et les soldats. Au sommet de la verrière, c'est sur un fond bleu très lumineux que se détachent les apôtres, ayant la tête et les mains levées

vers le sommet de la verrière où est figurée l'Ascension. Le Christ s'élève droit dans l'arc-en-ciel, ayant les mains levées

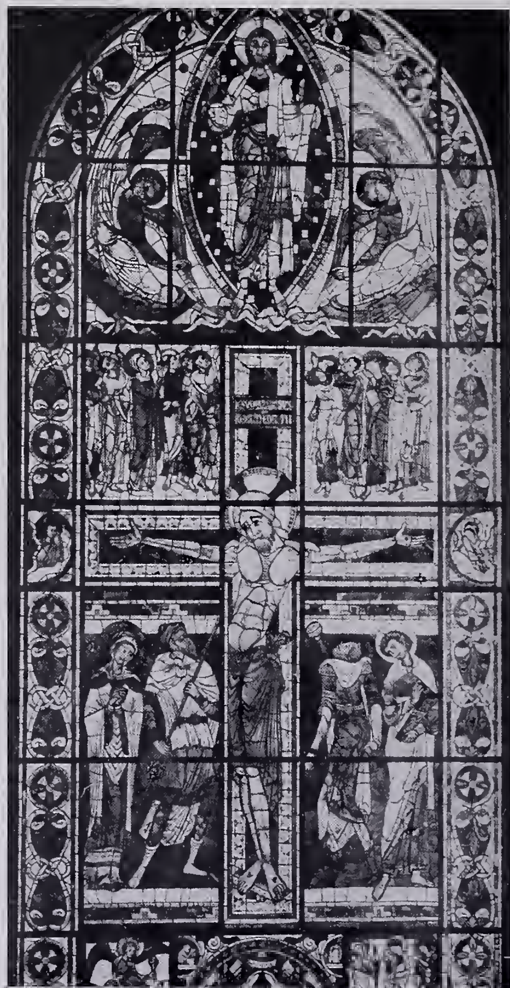


Fig. 87. — Vitrail de la Passion, à l'abside de la cathédrale de Poitiers.

dans un geste de bénédiction ; près de lui sont deux anges dans l'attitude de l'adoration. Toute la scène est portée sur un soubassement quadrilobé, et entourée d'une magnifique bordure à rinceaux.

Les autres verrières absidales de la cathédrale de Poitiers, dont l'une, à fond vert, est consacrée à saint Pierre et à saint Paul, celles de la nef de la cathédrale d'Angers consacrées à la Vierge, à sainte Catherine (fig. 88) et à saint Vincent, sont aussi remarquables par leurs lumineuses colorations que par la franchise des oppositions de valeurs. Ces qualités éminentes n'existent plus au même degré dans les verrières de la seconde moitié du xiiie siècle, dont les tonalités sont plus dures ; la comparaison est



Fig. 88. — Vitrail de sainte Catherine, dans la nef, à la cathédrale d'Angers.

facile à faire à Angers, où les verrières de la nef contrastent avec celles du chœur qui sont du xiiie siècle.

On avait cherché dès le xiie siècle, en Anjou comme en Poitou, à donner plus de lumière aux églises en utilisant le verre incolore chargé de dessins en grisaille, comme fond, pour des sujets colorés. Ainsi est figurée une Vierge entre des anges, sur un vitrail de la nef de la cathédrale d'Angers (fig. 89). Des vitraux de l'église Sainte-Radegonde de Poitiers, ceux de la vie de la Vierge, sont traités de même en sujets colorés, sur des compartiments de grisaille à filets de couleur.

Dans l'église Saint-Serge d'Angers sont encore conservés des

vitraux à entrelacs et à points colorés indiquant suffisamment un parti décoratif très brillant et qui commençait à être usité



Fig. 89. — Vierge assise tenant l'Enfant Jésus.
Vitrail de la nef de la cathédrale d'Angers.
Sujet coloré sur fond de grisaille.

lorsque, soit pour des raisons d'économie, soit en vue de donner plus de lumière à l'intérieur, on employa de préférence aux vitraux légendaires de simples combinaisons de mise en plomb.

D'ailleurs la règle de Cîteaux interdisait l'emploi des figures

dans la décoration des églises, et les quelques types conservés de vitraux cisterciens prouvent que cette interdiction pouvait s'accommoder avec le sentiment de l'art. Une simple mise en



Fig. 90. — Vitrail cistercien provenant de l'église de Beaulieu (Corrèze). Verre incolore, ornements dessinés par la mise en plomb.

plomb d'un vitrail de l'église de Beaulieu (fig. 90) ou de l'église d'Obasine (Corrèze) suffit à accuser le dessin de fleurons alternés, intercalés dans des entrelacs et réalisant une décoration d'un très grand style par les moyens les plus simples.

II. — VITRAUX DES MONUMENTS RELIGIEUX DES XIIIe ET XIVe SIÈCLES

Harmonies colorées différentes de celles du XIIe siècle.
Composition et exécution d'une verrière au XIIIe siècle.

Le Vitrail, considéré comme une mosaïque translucide, est composé et exécuté suivant des méthodes qui n'ont pas varié depuis huit cents ans. On y emploie, aujourd'hui comme jadis, le verre coloré en masse par des oxydes métalliques et qu'on fabrique en feuilles par soufflage en cylindre ou en plateau. C'est la matière première.

La composition d'une verrière exige tout d'abord l'exécution à petite échelle d'une esquisse déterminant l'ordonnance générale de la verrière, l'échelle et la distribution des figures et des ornements et l'harmonie des colorations, D'après cette esquisse qui détermine le choix, très important, des tonalités et des valeurs, on exécute, à grandeur d'exécution, le carton sur lequel il faut tenir compte de l'épaisseur du « cœur » de plomb, c'est-à-dire de l'épaisseur de l'âme des vergettes de plomb, coulées ou laminées suivant un profil de double T, pour assembler les morceaux de verre diversement colorés ; car chaque changement de ton exige une coupe et une mise en plomb.

Au temps de Théophile, c'est sur une table enduite de craie ou de terre de pipe que l'on traçait le dessin ; aujourd'hui le carton est tracé sur papier fort; on calque les contours extérieurs des morceaux à couper dans la feuille de verre coloré, dont on utilise les nuances suivant les indications du carton ; la coupe est faite aujourd'hui au diamant, elle était faite jadis au fer chaud et régularisée à la pince ou « grugeoir ». Sur chaque pièce de verre ainsi coupée, le trait est calqué par transparence, et on

procède ensuite au modelé, qu'on exécutait jadis par une teinte plate de grisaille claire sur laquelle les traits noirs, dessinant les plis, étaient posés par hachures tantôt larges, tantôt très étroites et faites dans le sens des plis. Ces hachures laissaient filtrer entre elles la lumière et donnaient à distance l'illusion d'un modelé doux, dans la couleur du ton local.

Ces modelés à teintes plates n'apparaissent pour les figures qu'à la fin du XIIe siècle. Dans les bordures colorées provenant de la cathédrale de Châlons, les grisailles claires donnent les modelés et le trait de grisaille opaque dessine les ornements en accentuant les ombres.

Les plombs servant à l'assemblage des morceaux diversement colorés ont été, jusqu'au XVe siècle, coulés dans des lingotières à des longueurs qui ne dépassaient guère deux pieds, dimension rarement atteinte par un morceau de verre. Ils étaient étroits d'ailes et suffisamment hauts pour l'insertion de verres épais, dont les inégalités donnaient les nuances.

Le plomb est indispensable pour soutenir le dessin en même temps que pour diviser les couleurs et en empêcher le rayonnement. Dans des verrières de grande dimension, l'anatomie du corps est dessinée par le plomb, comme on le voit sur le Christ de la Passion de Poitiers.

Dans les vitraux cisterciens, où l'on avait interdit l'usage des couleurs et des représentations figurées, c'est, comme nous l'avons vu, un lacis de plomb enchâssant le verre incolore qui dessine des ornements de la plus grande beauté (vitraux d'Obasine dans la Corrèze). Le verre blanc ancien n'est d'ailleurs pas complètement transparent ; la surface est recouverte en général d'une pellicule très mince, de ton nacré : on n'a pu vérifier exactement si cette pellicule est une irisation, due à l'effet du temps, ou une couche extrêmement mince de grisaille claire, adhérant à la surface.

De nos jours, on a obtenu des verres transparents mais non translucides en les coulant et les martelant : l'addition de phos-

phates de chaux et d'autres matières peut donner des effets de demi-opacité : mais ces procédés étaient, semble-t-il, inconnus des verriers du moyen âge, qui cependant ont fait grand usage du verre blanc pour les robes de certaines figures, pour les fonds, et comme le verre transparent eût laissé voir les objets extérieurs au travers de la surface vitrée, ce qui eût détruit la composition, il faut bien admettre que cette difficulté avait dû être résolue anciennement par quelque artifice.

On sait que tous les verres anciens, du XIIe au XIVe siècle, étaient teintés dans la masse et que les nuances résultaient des différences d'épaisseur dans une même feuille. Ces différences sont surtout sensibles pour les feuilles fabriquées en plateaux, obtenus par l'ouverture au feu d'une boule sphérique soufflée, et de son développement par la force centrifuge résultant de la rotation rapide imprimée au « pontil ». Dans le voisinage de l'attache du pontil, l'épaisseur du verre atteint sept ou huit millimètres et même davantage : elle diminue vers la circonférence. Les traces de cette fabrication sont très apparentes sur un grand nombre de morceaux anciens provenant de verrières des XIIe, XIIIe et XIVe siècles : des bords circulaires de plateaux sont fixés dans des mises en plomb anciennes ; on remarque sur beaucoup de verres anciens des veines ou stries circulaires développées par ce procédé de fabrication et aussi des attaches de pontils.

Les verres anciens sont généralement durs et difficiles à rayer : ils sont aussi brillants lorsqu'ils sont débarrassés des crasses qui les recouvrent que s'ils venaient d'être fabriqués, et leur coloration est absolument fixe. On a constaté, en comparant sur une même pièce deux parties dont l'une avait été scellée en feuillure, que le ton du verre exposé à l'air depuis plusieurs siècles et celui du verre mis à l'abri de la lumière par le scellement étaient identiques.

Les verres les plus anciens sont ceux qui ont le mieux résisté

à l'air humide. La décomposition superficielle, due à l'humidité, se manifeste par la formation d'une couche blanchâtre contenant, d'après les analyses de M. Léon Appert, de la silice, de l'alumine et de la chaux, ainsi que des oxydes colorants. Le plus souvent, la surface est parsemée de trous vermiculés, semblant résulter de l'action mécanique de grains de sable. On les attribue à une végétation cryptogamique qui aurait attaqué la surface du verre, en absorbant par la racine l'élément alcalin.

Il est incontestable que les vitraux exposés à l'humidité se couvrent de mousses, colorant en vert l'eau de lavage. Sur certains vitraux, l'altération vermiculée de la surface suit exactement les contours des traits de grisaille, comme on le voit sur des fragments provenant de la cathédrale de Séez (XIVe siècle) : les parties couvertes par l'oxyde de fer ont été à peine attaquées.

On a cru que la résistance des verres anciens tenait surtout à ce qu'ils étaient moins fusibles que les verres modernes. M. Appert signale parmi les causes de leur résistance la présence de l'alumine, qui semble aussi avoir contribué à la fixité des couleurs.

La qualité des verres anciens paraît due, en effet, à l'emploi de sables ferrugineux, contenant de l'alumine, et soigneusement choisis. Ils étaient plus durs, plus difficiles à travailler que les verres modernes ; mais leur couleur ne se modifiait jamais par le passage au feu de moufle et ils se prêtaient tous à l'application superficielle du jaune obtenu par réduction des sels d'argent et qu'on utilisa pour les vitraux dès la fin du XIVe siècle. Un grand nombre de verres modernes prennent mal le jaune, et la métallisation superficielle donne un ton marron dichroïque d'un déplorable effet.

Il est à remarquer que les verres colorés, dont le nombre était limité du XIIe au XIVe siècle, ont une résistance décroissante dans l'ordre suivant : le blanc, le rouge, le bleu, le pourpre, le vert, le jaune et le ton de chair. D'ailleurs, les tons ont varié

de qualité et d'intensité suivant les époques. Les bleus de cobalt de la fin du XIIe siècle, ceux de la verrière absidale de Poitiers, par exemple, sont demeurés très éclatants, tandis que les bleus gris fabriqués avec d'autres oxydes au XVIe siècle n'ont ni le même éclat ni la même résistance.

On a observé, pour certains verres modernes, que, sous l'influence de la lumière, la réaction de certains oxydes pouvait modifier la coloration. Cette observation n'a pu être faite sur aucun verre ancien.

C'est donc à la présence de l'alumine et de l'oxyde de fer, constatée dans tous les verres, du XIIe siècle jusqu'au XVe siècle, qu'on doit attribuer surtout leurs qualités. Les sables qui devaient entrer dans la composition de ces verres sont analogues aux sables ferrugineux qu'on trouve aux environs de Paris, entre Bagneux et Châtillon.

Suivant le manuscrit de Théophile, la matière vitrifiable était toujours préparée par un frittage que l'usage des cendres de bois, d'où l'on tirait la matière alcaline, rendait nécessaire.

D'après M. Appert, l'alumine, remplaçant en partie la silice dans les verres anciens, devrait être considérée comme un acide par rapport aux bases telles que la chaux et le protoxyde de fer : les verres anciens seraient des silico-aluminates.

Ces verres, mal affinés, se refroidissant vite, moins faciles à travailler que les verres modernes, étaient, même dans la fabrication en manchons, imparfaitement étendus et d'épaisseur inégale. Mais ces imperfections étaient loin de nuire à l'effet décoratif : au contraire, les inégalités d'épaisseur et de planimétrie venaient en aide aux peintres verriers en leur fournissant des nuances dans une même feuille qui aidaient, sans modifier la coloration, aux effets d'ombre et de lumière.

Les cendres de fougères, recommandées par Théophile, fournissaient par incinération la potasse ; elle avait l'avantage sur la soude de donner des colorations plus claires, mais elle ren-

dait le verre moins fusible et c'est ce qui explique que la soude ait été préférée à partir du XVI[e] siècle.

La composition moyenne d'un verre du XIII[e] siècle est la suivante :

Silice	56
Chaux	14
Potasse	17
Alumine	8
Sesquioxyde de fer	3

Les matières colorantes étaient les oxydes, dont le degré de pureté pouvait modifier la coloration. Ainsi, au XVI[e] siècle, les oxydes de cobalt employés, contenant du fer et du nickel, ont donné des bleus moins brillants que les oxydes moins mélangés qu'on employait au XII[e] et au XIII[e] sièele.

C'est l'oxyde de fer qui donnait aux verres blancs anciens leur ton légèrement nacré, tandis qu'au XVI[e] siècle le ton verdâtre tirant sur le jaune résulte d'une fabrication différente.

Les qualités photogéniques du bleu l'ont fait choisir de bonne heure pour les fonds qu'il éelaire, en silhouettant les colorations rompues des figures et des ornements. L'effet inverse a été obtenu par le rouge, sur lequel les figures et les draperies se détaehent en clair.

Le bleu a été le plus employé comme étant le plus lumineux et le plus propre à rendre clairs les sujets distribués dans les compartiments des vitraux légendaires. Les bleus de cobalt du XII[e] siècle se colorent légèrement en violet à la lumière d'une lampe. L'addition d'oxyde de cuivre en très petite quantité a donné au bleu de cobalt du XIII[e] siècle un ton moins violacé tirant sur le verdâtre. La tendance à l'emploi des bleus sourds s'accuse dès le XIV[e] siècle et elle se développe au XVI[e] au moment où un nouveau procédé, celui du placage, facilita l'emploi, pour les ciels, des bleus dégradés.

Le rouge est toujours dû au cuivre, qui, à l'état de protoxyde, donne une teinte brune, et, à l'état de bioxyde, une teinte verdâtre. La coloration rouge résulte de la réduction du métal à l'état naissant ; on l'obtient en introduisant dans la masse fondue un corps réducteur qui précipite le cuivre à l'état métallique très divisé, colorant le verre en rouge, si celui-ci a été refroidi lentement.

Le corps réducteur employé, du XIIe au XIIIe siècle, paraît avoir été le fer, à l'état de battitures, ou l'oxyde de fer magnétique. L'intensité du rouge était si grande que, même obtenu en lamelles, en stries ou en rubans dans la masse, il était le plus souvent doublé d'un verre incolore.

En étudiant au microscope des lamelles provenant des verres rouges des vitraux anciens de Poitiers, de Bourges et de Chartres, j'ai pu constater que le rouge, disséminé dans la masse vitreuse, s'est développé au contact du corps réducteur, emprisonné sous forme de bulles et de lamelles jaunâtres dans une masse d'un bleu verdâtre très clair : le rouge est en pellicule tellement mince, que la coloration n'apparaît que sous certaines inclinaisons et disparaît lorsque le rayon visuel est normal à la tranche. L'éclat de la matière colorante était augmenté par des phénomènes de réfraction dus à l'inclinaison inégale des stries rouges traversées par la lumière. Les verres coulés de M. Léon Appert ont pu donner par d'autres moyens des résultats analogues.

Dès le XIVe siècle, le rouge, fabriqué plus régulièrement par réduction due à l'oxyde d'étain, ne fut plus employé qu'en pellicules minces, formant placage à la surface d'un verre doublé.

En dehors du blanc, du bleu et du rouge, les tons employés, du XIIe au XIVe siècle, sont le vert, le jaune et le violet ; d'ailleurs les anciens n'ont utilisé d'autres oxydes que ceux du fer, du cuivre, du manganèse et du cobalt.

Le ton vert était généralement réservé aux draperies ; c'est exceptionnellement qu'il forme le fond des médaillons dans une

verrière absidale de Poitiers. Pour l'obtenir, on employait le bioxyde de cuivre (æs ustum) et le sesquioxyde de fer (sanguine ou fer oligiste). Pour échauffer le ton, on ajoutait du bioxyde de manganèse; pour le refroidir, de l'oxyde de cobalt.

Les verts anciens sont de ton rompu, très harmonieux et toujours exempts du chrome, isolé seulement par Vauquelin à la fin du XVIIIe siècle.

La coloration pourpre est due au bioxyde de manganèse qui, suivant son dosage, donne le ton de chair ou les violets nuancés des draperies.

Pour le jaune, il résulte d'un mélange de bioxyde de manganèse et de sesquioxyde de fer; ce mélange donnait des teintes variant du jaune pâle au jaune doré le plus intense.

De l'étude des verres employés du XIIe au XIVe siècle, dits verres antiques, ressort à l'évidence la nécessité, pour l'effet d'un vitrail, d'oppositions franches de ton, dans une surface très divisée dont le plomb dessine tous les contours.

Cette observation, déjà faite sur les vitraux du XIIe siècle, s'applique aussi aux vitraux du XIIIe et du XIVe siècle, dont les qualités sont presque identiques.

Le XIIIe siècle est l'époque de l'érection des grandes cathédrales, et les verrières y ont été distribuées dans ces admirables claires-voies qui tendaient constamment à introduire plus largement la lumière à l'intérieur et à bénéficier de la magnifique harmonie de couleurs que réalisaient les mosaïques translucides.

Dans les cathédrales les plus anciennes, à Chartres, par exemple, le triforium est encore fermé par un mur plein, et c'est au-dessus de cette galerie intérieure que commence seulement la décoration translucide.

Si magnifiques que soient les verrières hautes de la nef et du transept, elles sont placées si haut qu'on ne peut guère en apprécier la beauté qu'en les regardant des galeries.

Dans l'abside de la cathédrale de Chartres, c'est au Christ et

à la Vierge que sont réservés les vitraux du fond de l'abside, mais la cathédrale est une œuvre populaire, et tous ont concouru à sa décoration. On y distingue dans les roses, montés sur leurs chevaux de guerre, saint Louis, Ferdinand de Castille, Pierre Mauclerc, le duc de Bretagne, et Amaury, comte de Montfort. Sur une fenêtre orientale du transept sud est figuré un maréchal de France allant prendre l'oriflamme à Saint-Denis.

Dans les grandes roses des transepts sont représentés : au nord, les rois et les prophètes ; au midi, la Loi ancienne portant la Loi nouvelle, sujet naïvement symbolisé par les Prophètes portant sur leurs épaules les Évangélistes. Dans la nef sont les saints dont les vêtements ont les colorations lumineuses déjà signalées sur les verrières anciennes d'Angers et de Poitiers.

Les bas-côtés sont réservés aux vitraux légendaires dont les donateurs sont les membres des corporations, boulangers, vignerons, drapiers, tailleurs de pierre, etc.

Il semble que, dès l'exécution des vitraux de Chartres, on ait adopté, pour les fenêtres hautes, un parti de grandes figures très largement traitées, encadrées dans des motifs très simples d'architecture ou dans des bordures colorées, tandis que les petits sujets, répartis dans des compartiments de formes variées, et brochant sur des décorations florales ou linéaires, occupent les fenêtres basses des bas-côtés ou des chapelles.

Ces dispositions sont observées dans toutes les cathédrales françaises, et la mosaïque translucide s'y développe constamment, durant le XIII[e] siècle, à mesure que les surfaces résultant de l'évidement des murs sont plus étendues. Ainsi, à la cathédrale de Leon (Espagne), comme à la cathédrale de Troyes, le triforium ne s'adosse plus à un mur plein ; il est éclairé par de belles fenêtres qui laissent pénétrer dans toute l'église les rayons colorés donnant à la fois plus de richesse et plus de lumière. Dans le chœur de la cathédrale du Mans, comme à la cathédrale de Bourges, les bas-côtés ont assez de hauteur pour qu'en dessus des galeries s'ouvrent de belles fenêtres.

A la cathédrale de Reims, église du sacre, dont malheureusement les verrières basses ont été détruites au XVIIIe siècle, l'ordonnance est un peu différente. A la base des fenêtres hautes de la nef sont alternativement des rois et des archevêques ; dans le chœur, où sont figurés de part et d'autre du Christ et de la Vierge, les évangélistes et les prophètes, l'artiste a représenté au bas des verrières l'un des fondateurs de la cathédrale, l'archevêque Henri de Braine et ses suffragants.

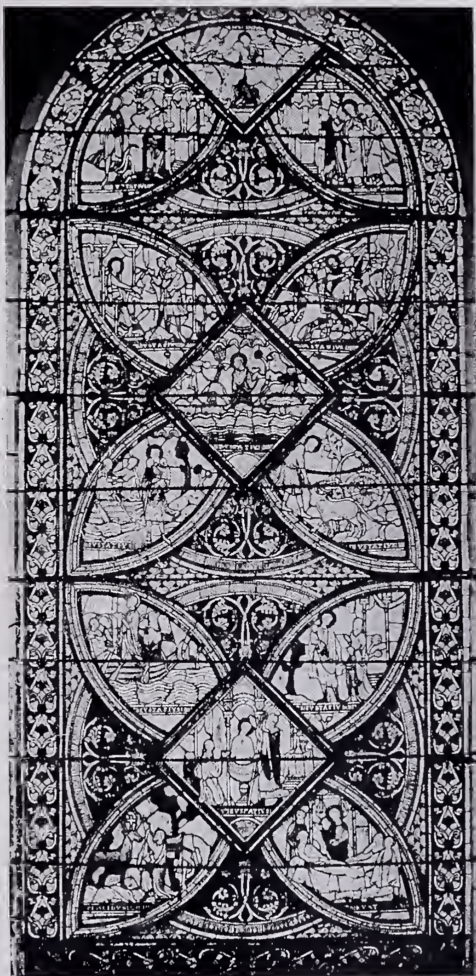


Fig. 91. — Vitrail de saint Eustache (commencement du XIIIe siècle). Collatéral de la cathédrale de Sens.

A Reims, lors de la reconstruction du chœur de l'église Saint-Remy au XIIIe siècle, les baies de l'abside ont reçu des verrières aussi remarquables que celles des cathédrales et traitées comme elles dans les tons clairs qui caractérisent l'une des plus belles époques du vitrail, celle qui va du milieu du XIIe siècle au milieu du XIIIe.

A cette première floraison des mosaïques translucides se rattachent les verrières du collatéral nord de la cathédrale de Sens :

l'harmonie, où le bleu domine, diffère de celle des verrières de Chartres : la composition en est aussi plus savante ; dans le vitrail de Saint-Eustache (fig. 91), par exemple, les compartiments semblent dessiner les pétales de grandes fleurs bleues ; chaque scène de la légende occupe un des pétales à fond bleu, tandis que de grands cercles, simulant le cœur de la fleur, sont garnis de magnifiques rinceaux s'enlevant sur un fond rouge. Le peintre verrier comme le sculpteur s'inspire de la flore et de la faune de notre pays, et la composition est aussi libre qu'originale ; elle s'écarte de plus en plus des souvenirs byzantins. Sur une autre verrière, l'artiste a associé plusieurs sujets, depuis la création de l'homme jusqu'à la Crucifixion. C'est l'Ancien et le Nouveau Testament.

Ce qui est vraiment remarquable à Sens, c'est l'unité de la composition de ces vitraux, dont les médaillons de formes diverses s'appuient sur des fonds de rinceaux, réalisant complètement ces tapis transparents dont les tons vigoureux sont à rapprocher de ceux des tentures orientales. Sur une de ces verrières, des médaillons quadrilobés s'enchâssent dans des bordures (fig. 92). C'est presque la composition adoptée un siècle plus tard par Andrea Pisano pour l'une des portes du Baptistère de Florence. Le sujet du vitrail est l'Enfant prodigue.

La cathédrale de Bourges est l'une de celles qui ont conservé presque intacte leur décoration translucide. Ce sont encore les rois ancêtres de la Vierge et les Prophètes qui garnissent les fenêtres hautes, et l'interprétation brutale des figures est justifiée par la hauteur à laquelle sont placées ces verrières. On y distingue Ezéchiel, la Vierge, Moïse, reconnaissable aux cornes qui surmontent son front ; le roi David (fig. 93), saint Jean-Baptiste, saint Étienne, l'un des patrons de la cathédrale, portant comme symbole une petite église dans ses mains.

On comprend, lorsqu'on voit d'en bas ces verrières, la disposition prise pour accuser les modelés par des traits de grisaille

et pour accentuer au besoin par le plomb le dessin d'une tête. Lorsque, à Chartres, le peintre verrier mettait en plomb les yeux, il ne faisait que séparer, par un trait opaque qui soutenait les contours, des verres diversement colorés, et qui, à distance, se plaçaient dans la forme voulue, donnant, grâce au rayonnement de la lumière, l'illusion de contours et de modelés assez doux. C'était d'ailleurs le moyen d'isoler la cornée et de lui donner sa valeur blanche au milieu du verre de ton rosé adopté pour les chairs de la figure.

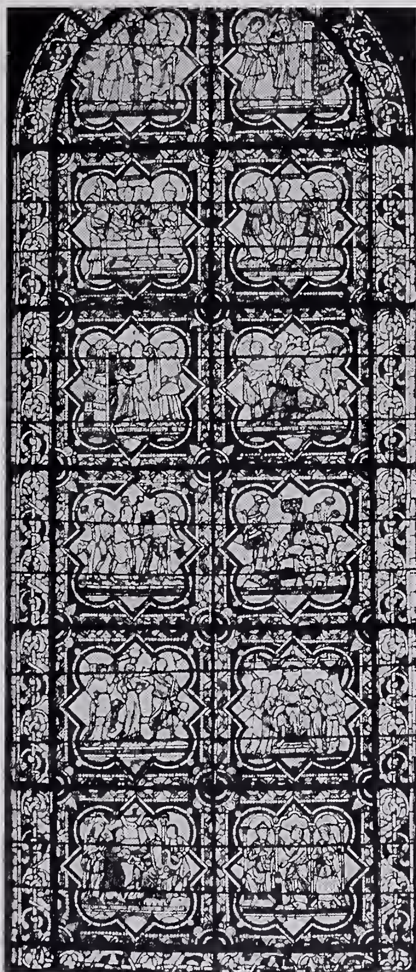


Fig. 92. — Vitrail de l'Enfant prodigue, Collatéral de la cathédrale de Sens.

Cependant, l'abondance de la production nuisait, dès le milieu du XIIIe siècle, à la perfection des œuvres. Les vitraux, même ceux de la Sainte-Chapelle, sont moins soignés de dessin et moins harmonieux de couleur que les vitraux qui les précèdent de vingt-cinq à trente années. On y constate, comme sur ceux de l'église de Saint-Julien-du-Sault, des négligences dans le tracé que ne rachètent pas toujours ces colorations un peu crues où l'on peut signaler l'abus du bleu et du rouge. A Saint-Julien-du-Sault, comme à la Sainte-Chapelle, ce sont des sujets légendaires qui garnissent les vitraux.

Dans l'un, c'est la légende de Théophile tenté par le diable et sauvé par l'intervention de la Vierge. Ce sont des sujets tirés de la vie du Christ, représentant la naissance du Christ, l'arrivée des Rois Mages, le Massacre des Innocents (fig. 94), la Fuite



Fig. 93. — Le roi David. Vitrail d'une fenêtre haute de la cathédrale de Bourges.

en Égypte. Les inégalités d'exécution doivent aussi tenir à cette surproduction qui exigeait la réalisation, dans un délai très court, d'ouvrages très nombreux et très étendus ; car à la même époque les vitraux de la nef de l'église Sainte-Radegonde, à Poitiers, et notamment celui dont la grande rose est décorée d'un écusson aux armes de France et de Castille, ne sont pas inférieurs aux vitraux de Chartres.

Au xive siècle, le dessin des figures est plus maniéré, et les décorations architecturales traitées en bleu, en rouge, en vert et en jaune orangé prennent une importance qu'elles n'avaient pas au xiiie siècle. Parmi les verrières les plus remarquables de cette époque, on peut citer des vitraux d'Évreux et de Châlons,



Fig. 94. — La Vie du Christ. Fenêtre à médaillons de l'église de Saint-Julien-du-Sault.

l'un entre autres représentant la Pêche miraculeuse, et ceux du chœur de l'église d'Évron (Mayenne), dont l'un représente la légende de l'Épine et du Pèlerin (fig. 95). Sur un second vitrail d'Évron est représentée la Communion. Un vitrail à trois lancettes de la même église nous fait connaître une des premières représentations de la Trinité. Sur un autre vitrail est un seigneur donateur agenouillé.

C'est l'école de l'Ile-de-France qui avait produit le plus grand nombre de verrières remarquables au xiiie siècle. L'école de

l'Est, voisine de l'école allemande, comme on peut le reconnaître à Châlons, à Toul, à Saint-Dié et à Strasbourg, admettait pour les mosaïques translucides des harmonies beaucoup plus crues, parfois même un peu criardes, résultant de l'opposition des verts et des rouges.

Dès le XIIIe siècle, pour des raisons d'économie ou d'éclairage, on employa le verre incolore ou légèrement teinté pour recevoir, dans des compartiments accusés par des points ou filets de couleur, des décorations florales exécutées en grisaille ; les filets colorés accusaient à distance les divisions principales. Un grand nombre de verrières de Chartres, du Mans, d'Essomes, d'Auxerre, de Troyes fournissent des types excellents d'un mode de déeoration complète, réalisable à peu de frais, et qu'on devrait toujours préférer lorsqu'on ne dispose pas de ressources suffisantes pour faire convenablement des vitraux à figures.

Dans l'école de Champagne, comme dans l'école allemande, on avait employé la couleur de préférence à la grisaille pour les vitraux à ornements floraux ; l'église Saint-Remy de Reims en a conservé quelques témoins.

Puis on essaya d'associer les deux systèmes en faisant brocher des sujets disposés en frise colorée sur des fonds de grisaille. On avait déjà fait, en Anjou et en Poitou, des essais de ce genre à la fin du XIIe siècle. C'est le parti adopté pour les fenêtres hautes de la cathédrale d'Auxerre, pour celle de l'église Saint-Urbain de Troyes. La cathédrale de Châlons-sur-Marne en conserve aussi plusieurs spécimens.

A Troyes, les sujets, disposés dans des compartiments quadrilobés, se détachent sur des fonds niellés bleus, verts ou rouges. On enlevait l'ornement à la pointe sur une couche de grisaille. C'est l'origine de la reproduction des étoffes damassées sur les vitraux.

A l'église Saint-Pierre de Chartres, les scènes colorées occupent toute la hauteur des lancettes, alternant de deux en deux avec des grisailles incolores.

Par transitions insensibles, on limitait les parties de la verrière traitées en couleur aux figures des saints ou des prophètes, et la composition se détachait sur des panneaux de grisaille enca-



Fig. 95. — Vitrail légendaire du xivᵉ siècle, dans le chœur de l'église d'Évron. Sujets dans des architectures colorées.

drés d'une large bordure, le trait fin de grisaille laissant briller des points de couleur. C'est le parti adopté à l'église Saint-Nazaire de Carcassonne, à la cathédrale de Narbonne, dont les grisailles sont chargées d'écussons, à l'église Saint-Gengoult de Toul, à la cathédrale de Limoges.

Jusque là, la décoration architecturale était réduite à un dais abritant une figure : elle se développa bientôt pour encadrer les scènes, formant en quelque sorte une transition entre l'architecture réelle du fenestrage et les sujets colorés. Dans les chapelles des cathédrales de Troyes et de Beauvais sont conservés des vitraux de ce type, où le jaune orangé teinté en masse est le ton dominant.

La découverte du jaune d'argent favorisa le développement du décor architectural dont la grisaille s'enrichit par places de taches jaunes simulant l'or, mais ce n'était là qu'un expédient.

L'art du vitrail se transformait, à la fin du XIVe siècle, avec tous les arts du dessin, entraînant pour le choix des colorations, pour les modelés, des modifications telles que la fabrication même du verre dut se modifier pour répondre aux besoins d'un art dont l'orientation changeait.

III. — LES VITRAUX DU XVe SIÈCLE

Abus de la grisaille. Emploi d'un ton de cémentation, le jaune d'argent. Premiers essais du verre doublé. Décoloration de la surface vitrée.

Du XVe siècle, et même de la seconde moitié du XIVe siècle, date, pour l'art en général un mouvement d'émancipation, qui tend à substituer l'œuvre individuelle à l'œuvre collective des collaborateurs anonymes et les idées particulières aux vues d'ensemble. Les artistes se spécialisent et s'isolent, au détriment de la décoration monumentale et de son unité.

C'est la fin de la période dite féodale et le commencement d'un état social différent, où, sous l'autorité royale, la sécurité et le bien-être augmentant favorisent le progrès des divers corps de métiers. L'accroissement des fortunes privées a pour consé-

quence le développement du luxe et du bien-être pendant la période de prospérité qui termine le xv[e] siècle, sous les règnes de Louis XI, de Charles VIII et de Louis XII.

C'est dans les cours princières des frères de Charles V, les ducs de Berry, de Bourgogne et d'Anjou, que s'était manifestée d'abord cette émancipation de l'art qui semblait lui donner pour fin la beauté humaine et qui, dans tous les arts du dessin, miniature, fresque, tapisserie ou vitrail, attribuait à l'étude très consciencieuse de la nature la part principale dans la création artistique.

Un peu plus tard, vers le milieu du xv[e] siècle, l'évolution des idées est caractérisée, surtout en Italie, par une renaissance des lettres antiques qui oriente le goût vers les arts de l'antiquité, en même temps que s'affaiblit la foi religieuse qui avait porté si haut et si loin la gloire de l'art français. C'est une sorte de revanche du paganisme sur le christianisme, bien qu'en fait les compositions les plus importantes soient toujours faites pour les églises ; mais la passion pour les belles formes envahit même la cour de Rome, et les papes favorisent les tendances des peintres et des sculpteurs vers un idéal très différent de celui qu'inspirait la foi au Moyen Age.

On peut dire que le culte de la forme humaine s'impose à l'artiste dans tous les pays, car les peintres de Bourgogne, de Flandre et de Castille se passionnent comme les Florentins et les Siennois pour le caractère de la figure humaine, et tout semble subordonné à l'étude du portrait. Les personnages sont placés dans un cadre architectural qui les isole, et ce parti est appliqué aux tapisseries de l'Apocalypse d'Angers, aux fresques du palais de San-Gemignano, comme aux vitraux de l'église d'Évron.

Ces tendances sont évidemment en contradiction avec les principes antérieurement établis, qui assignaient à toute œuvre de décoration monumentale une place dans un ensemble, déterminant ainsi d'avance, dans la composition, l'échelle, c'est-à-

dire la proportion des figures ou des ornements et l'harmonie générale des colorations.

Si les mots pouvaient avoir le sens réel que leur a enlevé la phraséologie moderne, on pourrait dire que ce sont les débuts du « naturalisme » dans l'art. Le vitrail se transforme et, dès le milieu du règne de Charles VII, la figure y prend la place principale. Elle s'enlève sur des fonds damassés de tentures de ton vert, rouge, violet ou bleu, et est comprise dans un cadre architectural peint en grisaille, sorte de transition, ménagée par une architecture fictive, entre l'architecture réelle du fenestrage et le panneau coloré du vitrail.

Les grandes roses se divisent suivant des rayons formés par les meneaux de pierre, et se garnissent de rinceaux touffus soutenant de petits médaillons dont les personnages sont à échelle si réduite qu'ils sont presque invisibles à distance. Ainsi sont décorées les roses du transept de la cathédrale d'Angers et aussi celles de la cathédrale du Mans. Elles contrastent singulièrement avec les roses puissamment colorées du XIII[e] siècle.

Les architectures d'encadrement, traitées en grisailles, prenaient un tel développement qu'il était nécessaire de les réchauffer par quelques touches colorées. L'emploi d'un sel d'argent colorant le verre en jaune par cémentation en fournit le moyen dès la fin du XIV[e] siècle, et les grisailles à rehauts de jaune simulant l'or forment les encadrements architectoniques des verrières d'Eymoutiers dans la Haute-Vienne (fig. 96), comme aussi ceux des fenêtres latérales du transept nord de la cathédrale d'Angers et encore des vitraux de la nef de l'église Saint-Serge d'Angers, qui datent du milieu du XV[e] siècle.

Les figures ont tous les caractères de portraits ; quant aux architectures, elles sont dessinées avec précision, suivant les méthodes nouvellement établies de la perspective linéaire. Des fragments d'architecture en grisaille, provenant de la cathédrale d'Autun, témoignent à cet égard d'une prodigieuse habileté.

En Anjou, il semble que les relations constantes du royaume de Naples et des pays riverains de la Loire aient contribué à accentuer cette évolution artistique, qui tendait à rapprocher les



Fig. 96. — L'Annonciation. Vitrail de l'église d'Eymoutiers. Sujet coloré dans un encadrement en grisaille.

figures des vitraux de celles des fresques italiennes du milieu du xve siècle.

La transformation du dessin d'expression en dessin d'imitation eut pour conséquence, ainsi qu'on peut le constater sur des vitraux du xve siècle provenant de la cathédrale de Rouen, une décoloration complète des verrières, dont les figures furent traitées en grisaille avec rehauts de jaune (fig. 97) : certaines miniatures contemporaines offrent le même parti décoratif.

Le vitrail prend l'aspect d'une gravure transparente, et il est probable que les dessins gravés sur bois pour les livres d'Heures des Pigouchet, des Simon Vostre et des Vérard, ont fourni des sujets aux ateliers de peintres verriers, comme en fournirent plus tard les gravures d'Albert Dürer, celles de Marc-Antoine Raimondi ou celles des petits maîtres du XVIe siècle.



Fig. 97. — Vitrail en grisaille et jaune d'argent du XVe siècle, provenant de la cathédrale de Rouen. Sujet tiré de la Passion.

Peut-être l'emploi de la grisaille et du jaune s'était-il généralisé au moment où le vitrail, réservé jusqu'alors aux églises, orna les fenêtres des châteaux ou des maisons. On sait par les comptes du duc de Berry que l'emploi des vitraux était encore très limité, même dans les résidences princières, à la fin du XIVe siècle. On y fermait encore les fenêtres des lucarnes au moyen de toiles claires passées à la cire et fixées dans les feuillures des châssis par des bandes de cuir rouge clouées. Il était naturel que pour des baies d'appartements la vitrerie fût une vitrerie blanche mise en plomb, et pour l'enrichir on y intercala des médaillons en grisaille qui, sans retirer la lumière, fournissaient, par un dessin au trait légèrement modelé et rehaussé de jaune, une décoration délicate d'autant mieux appréciée qu'elle était à faible distance de l'œil.

Mais pour les vitraux des églises, on reconnut bien vite la

nécessité des belles colorations réservées aux grandes figures, s'enlevant, comme on le voit à la Sainte-Chapelle de Riom, sur des fonds d'étoffes colorées (fig. 98).

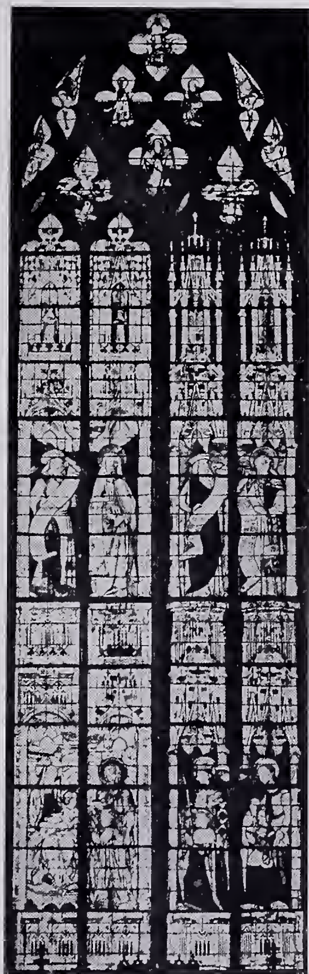


Fig. 98. — Vitraux du xve siècle dans la Sainte-Chapelle de Riom. Division du vitrail par frises de sujets colorés et d'ornements en grisaille.

On peut étudier sur les vitraux des fenêtres hautes de l'église Saint-Séverin, à Paris, sur les grandes figures de saints ou de prophètes à la cathédrale du Mans et à la cathédrale d'Évreux, les progrès constants du dessin, en même temps qu'un sentiment décoratif qui tend à rétablir dans le vitrail des harmonies de couleurs vives. Cette tendance est très apparente sur un vitrail de la cathédrale de Châlons, représentant la Vierge tenant l'Enfant Jésus. Les miniatures des manuscrits contemporains de ceux du duc de Berry ou du duc d'Anjou (fig. 99) accusent les mêmes tendances, bien que quelques-uns aient leur illustration faite de grisaille et d'or (fig. 100).

Les vitraux de la fin du xve siècle, à Évreux comme à Bourges, tout en conservant les entourages en grisaille, ont, pour les figures, des tons beaucoup plus soutenus. Les draperies sont de ton rouge, jaune orangé, bleu profond ou violet foncé.

On revient donc insensiblement au parti des grandes figures isolées du xiiie siècle, mais avec un changement complet de

style, que caractérise le dessin d'imitation modelé largement et ne conservant les hachures que pour des accents à donner, obligeant en conséquence le peintre verrier à employer des grisailles très fluides pour ne pas obscurcir le verre.

Les saints évêques de la cathédrale d'Évreux (fig. 101), qui



Fig. 99. — Miniature du xve siècle provenant des Heures de Louis d'Anjou (Bibliothèque Nationale).

datent des premières années du xvie siècle, rendent bien compte de ce retour aux harmonies colorées, lorsque commence cette seconde floraison du vitrail qui s'étend de la fin du xve siècle au milieu du xvie.

Les verrières hautes de la nef, à la cathédrale de Troyes, et notamment celles de l'histoire de Job et de l'Enfant prodigue, sont parmi celles qui caractérisent le mieux ces nouvelles mosaïques translucides, exigeant des nuances qu'un nouveau

mode de fabrication du verre, doublé ou plaqué, pouvait fournir.

Jusque là, les nuances des verres colorés en masse étaient dues aux inégalités d'épaisseur des feuilles. Du jour où l'on dut,



Fig. 100. — Miniature en grisaille et or d'un livre d'Heures de l'École bourguignonne, provenant de la collection Lignerolles.

pour régulariser la fabrication du rouge, le plaquer sur verre incolore, on dut chercher à appliquer ce procédé du placage à tous les verres, car c'était un moyen d'obtenir des nuances et même des changements de coloration dans une même mise en plomb.

La gravure pouvait en effet dégager une ou deux des couches supérieures du verre plaqué et mettre à nu la couche inférieure pour réaliser, par exemple dans une armoirie, des pièces compliquées qu'on ne pouvait mettre en plomb.



Fig. 101. — Saints évêques dans les fenêtres hautes de la cathédrale d'Évreux. Sujets colorés sur des fonds d'architecture en grisaille et jaune d'argent.

D'autre part, en multipliant les nuances dans les verres plaqués, un verrier habile pouvait les mettre à profit lorsqu'il coupait dans une feuille une pièce de verre, en suivant les contours du carton, pour placer les parties claires de la feuille dans la lumière et les parties foncées dans l'ombre ; il lui suffisait alors de quelques traits de grisaille, mis bien à leur place, pour

donner au dessin toute sa valeur, sans obscurcir le verre par la grisaille, la lumière pouvant passer partout, même dans les ombres.

On trouvait pour les paysages des ciels très fins, de ton bleu dégradé, et le jaune d'argent pouvait y dessiner des masses d'arbres d'un vert chaud. Il est aisé de comprendre quelles ressources ce nouveau mode de fabrication du verre donnait aux peintres verriers du XVIe siècle, dont la virtuosité s'exerçait même au repiquage de pièces d'une couleur dans un verre d'une autre couleur, comme on fit à Montmorency pour les stigmates de saint François d'Assise.

L'évolution qui atteignait, à la fin du XVe siècle, tous les arts du dessin, doit être étudiée simultanément sur les fresques, les miniatures, les gravures, les tapisseries et les vitraux. Pour les tapisseries, on procédait encore, à la fin du XIVe siècle, par des oppositions franches de couleur, et les fonds des sujets de la célèbre suite de l'Apocalypse d'Angers sont alternativement bleus ou rouges, comme ceux des vitraux contemporains.

Au contraire, dès le milieu du XVe siècle, les tapisseries de soie et d'or qu'on fabriquait dans les Flandres, aussi bien que celles des fabriques de la Touraine et de l'Anjou, sont des œuvres qu'on peut comparer aux œuvres des fresquistes italiens qui décoraient le Campo-Santo de Pise ou la chapelle du palais Riccardi à Florence.

On peut en rapprocher d'ailleurs les figures symboliques des Arts libéraux, exécutées à la même époque dans une salle synodale de la cathédrale du Puy (fig. 102) ou les personnages du retable du Palais de Justice de Paris, et les comparer encore aux magnifiques miniatures de livres d'Heures français de l'école parisienne ou des écoles de Bourgogne, de Flandre et de Touraine. Les peintures sur bois de l'église Notre-Dame du Tertre (Côtes-du-Nord) sont divisées, comme les verrières, en petites scènes juxtaposées ou superposées.

Les gravures sur bois des livres d'Heures imprimées se prêtent aux mêmes observations ; leurs compartiments sont assimilables à ceux des vitraux, et les mêmes sujets y sont traités



Fig. 102. — Peinture décorative du XVe siècle, dans la salle synodale de la cathédrale du Puy. Aristote et la Logique.

de la même manière. A l'église Notre-Dame de Châlons ou à l'église de Sablé, les sujets des vitraux sont ceux des grandes Heures de Simon Vostre.

Il y a même des observations analogues à faire sur les minia-

tures et sur les vitraux français au début du XVIe siècle. Certains procédés, tels que ceux des hachures d'or dans les lumières des miniatures, ont leur correspondance dans l'application du jaune



Fig. 103. — Tapisserie franco-flamande. Les Vertus et les Vices. Collection du comte d'Hunolstein.

d'argent dans les lumières telle que la fit Engrand le Prince dans ses vitraux de Montmorency ou de Beauvais.

Comme les peintres de fresques, les peintres verriers étageaient sur le premier plan les personnages de leurs vitraux, et les artistes chargés des cartons de tapisseries faisaient de même

en occupant les fonds par des fleurettes ou des ornements, afin de laisser le décor sur la surface (fig. 103).

Au moment où des maîtres tels que Nicolas Fouquet ou le maître « de Flemalle » réalisaient avec des tendances différentes des œuvres de style, caractérisées par le sentiment juste et l'observation de la nature, les peintres verriers traitaient avec la même conscience les portraits de donateurs figurés sur les vitraux (portrait de donateur sur un vitrail de la collection Babonneau, fin du xve siècle).

IV. — LES VITRAUX DU XVIe SIÈCLE

Caractère du dessin. Souplesse du modelé. Retour aux oppositions franches de couleurs. Emploi de verres nuancés à plusieurs couches.

L'orientation nouvelle de l'art français vers la fin du xive siècle avait donné lieu, pour la composition et la coloration des vitraux, à une série de tâtonnements. Après des essais de décoloration presque complète de la surface translucide, on revenait, vers la fin du xve siècle, à une harmonie de couleurs vives, mais d'oppositions moins franches que celles pratiquées du xiie au xive siècle, parce que le dessin d'imitation, qui remplaçait le dessin d'expression, exigeait des nuances et que ces nuances entraînaient des modifications dans les procédés de fabrication. De ce moment datent les essais de placage qui superposaient inégalement pendant le soufflage des couches de verre diversement colorées.

Il semble que, pour le peintre de fresques comme pour le tapissier ou le peintre verrier, la beauté de la forme, enrichie par l'harmonie des couleurs, suffit à la perfection artistique, et

on ne peut méconnaître la magnificence du décor reproduisant, avec toutes leurs délicatesses, les tentures en velours de Gênes, les chasubles ou les mitres tissées d'or, les cottes chargées d'armoiries, les surcots garnis de fourrures, les joyaux précieux, etc.

Il s'agit plutôt de charmer les yeux que d'élever les âmes, et c'est par là que, malgré sa splendeur, l'art du XVI[e] siècle paraît, au point de vue des idées, inférieur à l'art expressif du XII[e] et du XIII[e] siècle.

Assurément, si l'on compare un portrait de donateur pris sur les vitraux de Montmorency à celui d'un donateur d'une verrière absidale de Saint-Denis, le premier a des qualités qui en font une œuvre individuelle, captivante par elle-même, et qui garde toute sa valeur lorsqu'on l'isole du vitrail dont elle fait partie ; pour le second, au contraire, la figure est négligeable, elle caractérise, par l'attitude du donateur prosterné, l'humilité ou la foi profonde de celui qui songe bien moins à se montrer sous des vêtements d'apparat qu'à s'incliner devant les saints mystères dont il a demandé au peintre verrier la représentation naïve et touchante.

Sans doute des artistes de génie, tels que Michel-Ange à la chapelle Sixtine, ont su allier dans un nouvel idéal la splendeur de la forme et la puissance de l'expression, et ce que les maîtres du portrait ont toujours cherché, c'est le caractère du personnage, rendu par l'interprétation juste des traits essentiels du visage ; mais cette recherche de caractère dans le portrait est un écueil pour une composition d'ensemble qui subordonne la forme à l'expression. C'est ce que les artistes français du Moyen Age avaient parfaitement compris lorsque, soit dans les vitraux légendaires, soit dans les verrières comportant un seul sujet, ils s'étaient attachés à l'unité de l'œuvre en sacrifiant, peut-être involontairement, des détails qui eussent nui plutôt que servi à l'harmonie générale.

Or, si l'on est émerveillé de la souplesse du dessin et de la

richesse du coloris, en considérant les œuvres du xve et du xvie siècle, on est surpris de ne pas ressentir à leur vue l'émotion profonde qu'on éprouve devant des œuvres antérieures, moins parfaites de forme, mais où l'idée apparaît si manifestement qu'elle s'impose à nos réflexions et à notre souvenir.

Ce sont là des questions très hautes, qui méritent d'être étudiées passionnément parce qu'elles sont toujours vivantes et qu'aujourd'hui, comme au xvie siècle, l'art est sollicité à suivre des voies très différentes. Ces divergences sont manifestes dans la décoration monumentale, au Panthéon, par exemple, où les dessinateurs les plus habiles ont échoué, tandis qu'un artiste dont le dessin peut paraître critiquable, Puvis de Chavannes, a laissé une œuvre qui caractérise une application juste de l'art pour la fin du siècle dernier.

Au xvie siècle, le passage de l'art d'expression à l'art d'imitation s'est fait lentement : les traditions étaient assez fortes pour maintenir, comme le faisaient les tapissiers franco-flamands ou les fresquistes italiens, le décor sur la surface à décorer. Le sujet est en quelque sorte projeté sur la surface, remplissant son rôle décoratif sous un angle quelconque, sans qu'intervienne l'unique point de vue du tableau.

On le voit bien lorsque l'on considère, soit à la cathédrale de Bourges, sur le vitrail de l'Annonciation, soit à l'église de Montmorency, sur le vitrail des Saintes Femmes, la distribution du décor architectural dans lequel se meuvent les figures. Le décor architectural est distribué dans les meneaux de telle sorte que les perspectives fuyantes soient évitées, les figures se détachant sur une tenture de fond au-dessus de laquelle saillissent les arcatures ou les pinacles. A Montmorency, la perspective de chaque travée du portique sous lequel sont les Saintes Femmes est la même pour chaque panneau : le peintre évite ainsi les variations de grandeur qui eussent résulté de l'emploi d'un seul point de vue, et, comme à Bourges, ce sont de belles ten-

tures qui limitent le portique, ne laissant voir que par échappées des paysages lointains.

La personnalité des artistes s'accuse à cette époque province



Fig. 104. — Le donateur Celse Morin, dans le vitrail de l'arbre de Jessé, à la cathédrale d'Autun.

par province, et même atelier par atelier. On sait la part qu'avaient prise les provinces du Nord dans l'évolution de la peinture au XVe siècle, et on en trouve la trace dans la composition des verrières qui furent exécutées en Bourgogne au début du XVIe siècle. L'une des plus intéressantes est une verrière

représentant l'arbre de Jessé et qui fut donnée, en 1515, à la cathédrale d'Autun par le chanoine Celse Morin.

Reprenant les méthodes usitées dès la fin du XIIe siècle, le peintre verrier a composé son vitrail de figures colorées, reliées par les branches vigoureuses de l'arbre de Jessé, et s'enlevant en couleur sur un fond de verre blanc nacré, qu'enrichissent des dessins de grisaille rousse simulant le damassé d'une étoffe.

C'est par un caractère de force, presque de brutalité, qu'est caractérisé le dessin des figures. Le portrait du chanoine donateur (fig. 104) et celui du jeune diacre agenouillé lui faisant face sont des œuvres de style qu'on peut rapprocher des portraits des maîtres de l'école franco-flamande.

Les rois ancêtres du Christ sont traités autrement, en figures décoratives de colorations très puissantes, mais les modèles qui ont servi au peintre caractérisent aussi des types bourguignons pris sur le vif et consciencieusement exprimés (fig. 105). Il suffit de considérer la figure de Joachim pour être convaincu que cette tête n'est pas de fantaisie.

L'étude consciencieuse de la nature apparaît encore dans le dessin des anges musiciens qui occupent le sommet de la verrière.

Les verrières de l'église de Brou, près de Bourg-en-Bresse, appartiennent à la même école. Dans le chœur, ce sont de hautes fenêtres, dont la partie basse seule est occupée par des sujets religieux ; toute la partie haute des vitraux est garnie d'écussons rappelant les origines de la maison de Savoie et de la maison d'Autriche. Le vitrail le plus important est dans la chapelle particulière de la fondatrice, Marguerite d'Autriche, et représente l'Assomption de la Vierge couronnée par le Père Éternel et par son divin Fils (fig. 106). Au bas de la verrière sont agenouillés le duc de Savoie, Philibert le Beau, et son épouse ; au sommet, une frise traitée en grisaille symbolise le Triomphe de la Foi, dans la forme que lui avaient donnée les peintres italiens de la fin du XVe siècle.

Les parties les mieux caractérisées de cette grande composition sont les portraits (fig. 107).

Sur un fragment de vitrail provenant des Flandres, et qui faisait partie, à l'Exposition de 1900, de la collection Töpffer,



Fig. 105. — Fragment du vitrail de l'arbre de Jessé, à la cathédrale d'Autun. Figures colorées sur fond de grisaille.

est représenté un groupe de saints dont les figures ont aussi le caractère de portraits qui domine d'ailleurs toutes les compositions faites dans la première moitié du XVI[e] siècle.

A cet égard, un monument voisin de Paris, l'église de Montmorency, qui conserve dans le chœur douze verrières exécu-

tées avant 1525, et dans la nef deux verrières de 1563, contient les plus précieux enseignements.

Bien que datant de la reconstruction de l'église en 1525, les



Fig. 106. — Vitrail des donateurs, dans l'église de Brou.
Philibert le Beau et Marguerite d'Autriche.

trois hautes verrières de l'abside sont encore composées comme celles du siècle précédent ; les saints qui les occupent se silhouettent sur des tentures damassées, comprises dans des architectures dessinées en grisaille et jaune d'argent : la per-

spective est limitée aux lignes du sol, en vue de faciliter le groupement des personnages de premier plan, par exemple du saint Martin et du saint Félix, patrons de l'église. Au bas des deux verrières absidales de droite et de gauche étaient représentés le fondateur de l'église, Guillaume de Montmorency, ayant



Fig. 107. — Tête de Philibert le Beau, dans le vitrail de Brou.

derrière lui toute sa lignée de fils, et, symétriquement placées, sa femme et ses filles : ces dernières figures ont été refaites. Le portrait de Guillaume de Montmorency (fig. 108), digne d'être comparé aux plus beaux portraits d'Holbein, est contemporain d'un autre portrait conservé au Louvre, qui provenait aussi de l'église et rappelait la réédification faite en 1525.

Les caractères individuels des vitraux de Montmorency sont aisément explicables : ces verrières étaient les dons des seigneurs alliés à la famille de Montmorency, des Laval, des Châ-

tillon, des Bonnivet, ou de personnages entretenant avec eux des relations d'amitié, tels que l'évêque de Beauvais, Charles de Villiers ou l'évêque d'Auxerre, François de Dinteville. Ces verrières étaient commandées à des peintres résidant sans doute



Fig. 108. — Guillaume de Montmorency, dans une des verrières du chœur de l'église Saint-Martin de Montmorency.

dans les villes où résidaient les donateurs. C'est ainsi que le vitrail donné par l'évêque Charles de Villiers fut exécuté à Beauvais par le peintre verrier Engrand le Prince, dont il porte la signature, en 1524.

Les vitraux du chœur semblent provenir d'un même atelier, et probablement d'un atelier parisien. Si l'on considère ceux

des extrémités des bas-côtés, ils ont deux à deux et symétriquement la même ordonnance architecturale. Dans le bas-côté nord, c'est le fils aîné, Anne de Montmorency, et près de lui sainte Barbe ; dans le bas-côté sud, c'est François de Montmorency (la Rochepot) et la Bienheureuse Françoise de Bretagne.



Fig. 109. — François de Montmorency (la Rochepot), sur un vitrail du bas-côté sud de l'église de Montmorency.

Les deux verrières ont les mêmes qualités de dessin et de couleur, et les figures sont particulièrement remarquables.

La cotte d'armes de François de Montmorency (fig. 109) fournit un exemple remarquable de l'emploi des verres gravés pour l'exécution des pièces d'armoiries. Les alérions de Montmorency sont exécutés par dégagement à la roue de la couche bleue de verre plaqué, et par la reprise au jaune d'argent du fond de

verre blanc dégagé par la gravure. Pour les armes de La Rochepot, le verre employé est un rouge plaqué qui a servi à exécuter les fourreaux rouges des cimeterres ; les poignées et les attaches, qui doivent être en or, ont été réalisées en jaune d'argent après gravure : le fond, échiqueté d'argent et de sable, a été gravé pour l'argent afin de mettre à découvert le verre blanc et chargé de grisaille opaque sur le rouge pour donner le ton noir. On voit par cet exemple de quelles ressources disposait le peintre verrier.

Quant au modelé des figures, tantôt le peintre employait des grisailles très fluides, tantôt il affirmait le contour par des traits ou des hachures, mais toujours tracés dans la forme avec une sûreté extraordinaire. La grisaille changeait de ton, rosée pour les figures, grise pour les draperies blanches, rousse pour les draperies jaunes, semblant se colorer ainsi du ton local.

On touche au point culminant de l'art du vitrail au XVIe siècle, et les verrières de Montmorency sont à citer parmi les plus parfaites qu'ait produites l'art français.

Le vitrail des Châtillon, qui dans le bas-côté sud fait face au vitrail des Laval dans le bas-côté nord, a les mêmes qualités que ceux du chœur ; le peintre y a représenté Gaspard de Coligny et Louise de Montmorency son épouse, dont le patron, saint Louis, est figuré sous les traits de Charles V. C'est une des plus belles figures de vitraux de Montmorency ; le manteau bleu fleurdelisé du roi s'enlève sur un fond grenat à dessins noirs.

Le vitrail de Guy de Laval n'est pas moins précieux (fig. 110) : ce seigneur est représenté sur la verrière avec sa femme, Anne de Montmorency, et je ne crois pas qu'on puisse imaginer plus belle figure que celle de la Madeleine agenouillée au pied de la croix, et qui occupe le dernier panneau du vitrail (fig. 111).

Ce qui fait l'un des mérites de ces belles œuvres, c'est qu'elles sont composées pour la place qu'elles occupent. La composition est

une, mais chaque compartiment résultant de la division des meneaux a son sujet, et il n'y a pas de chevauchement d'un panneau sur l'autre. C'est seulement à partir du xvie siècle que

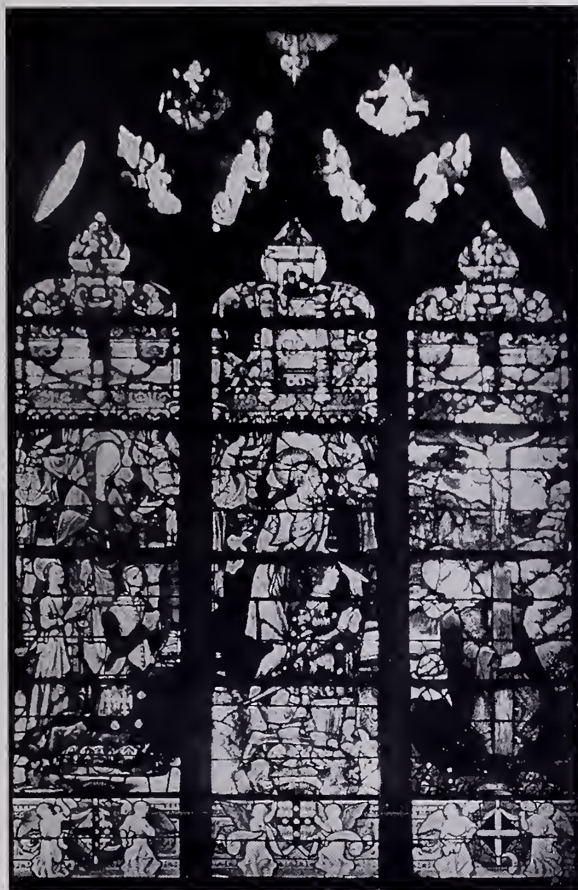


Fig. 110. — Ensemble du vitrail de Guy de Laval, dans l'église de Montmorency.

le peintre, perdant de vue les qualités décoratives d'une mosaïque translucide et croyant développer sa composition, l'étend au travers des meneaux sans préoccupation des divisions de la pierre.

Dans ces belles verrières de Montmorency se manifestent les

tendances d'écoles différentes, les unes éprises du dessin, les autres de la couleur. Il est difficile d'imaginer œuvres contemporaines plus différentes que les verrières contiguës de Guy de Laval et de Charles de Villiers. La verrière de Guy de Laval a des précisions qui éveillent le souvenir des œuvres de l'école



Fig. 111. — La Madeleine du vitrail de Guy de Laval, dans l'église de Montmorency.

flamande ou de l'école française du Nord, dont le développement se poursuivait à Paris du XVe au XVIe siècle. Le vitrail de Beauvais est dessiné avec plus de verve, mais beaucoup plus librement, et la qualité dominante est la couleur. Il y a notamment, dans le costume de l'évêque, une extraordinaire harmonie de rouges différents, passant de la chape à l'aube et à la robe ; il y a lieu d'y signaler aussi l'emploi du jaune d'argent

dans les lumières, analogue à celui des hachures d'or dans les miniatures, qui caractérise toutes les œuvres d'Engrand le Prince, au point qu'il m'a permis de reconnaître un vitrail de cet artiste dans l'église Saint-Vincent de Rouen.

Les œuvres les plus importantes d'Engrand le Prince sont à



Fig. 112. — La Madeleine et saint Étienne, par Engrand Le Prince, sur un vitrail de l'église Saint-Étienne de Beauvais.

l'église Saint-Étienne de Beauvais; on y remarque, comme à l'église de Montmorency, la grande liberté du dessin et le grand charme de la couleur. Ici, il a représenté sur deux panneaux contigus la Madeleine et saint Étienne (fig. 112). Là, c'est la Vierge tenant son divin Fils, et, sur le panneau voisin, la Dormition de la Vierge. Plus loin, au-dessus de donateurs, sont représentés saint Simon et la Madeleine.

Le peintre nous a conservé son portrait figurant, tête nue, au milieu des rois de Juda, sur son magnifique arbre de Jessé (fig. 113).



Fig. 113. — Arbre de Jessé, par Engrand le Prince, à l'église Saint-Étienne de Beauvais.

On croit y reconnaître aussi le portrait de François Ier. Les rois sont représentés à mi-corps, émergeant de feuillages et se détachant sur un fond bleu d'une coloration admirable.

Il faut aller jusqu'à Rouen pour trouver à l'église Saint-Godard un vitrail de même valeur, mais d'ordonnance plus

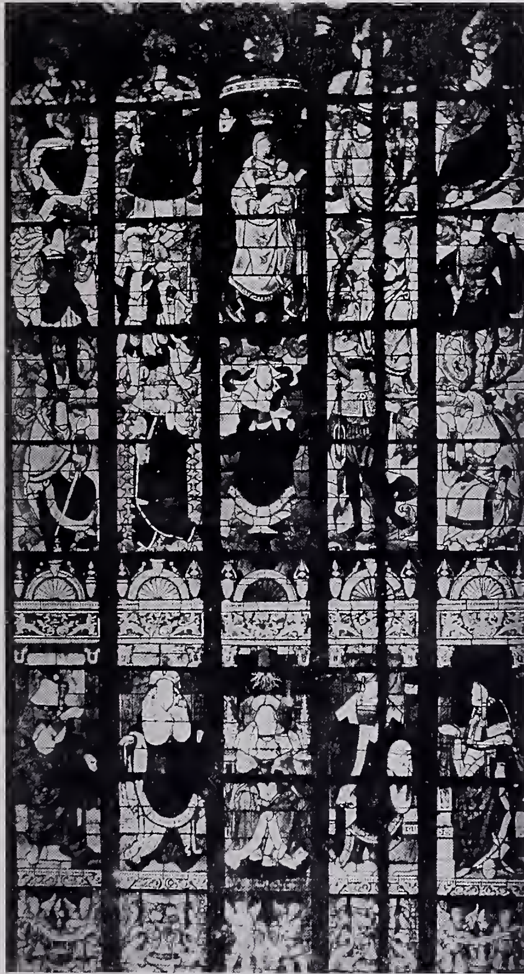


Fig. 114. — Arbre de Jessé, à l'église Saint-Godard de Rouen.

calme (fig. 114). Ici, le peintre a représenté le patriarche entre les prophètes, et l'architecture en jaune d'argent simulant l'or encadre ces belles figures, aidant au passage des branches de

l'arbre dans les compartiments supérieurs où sont représentés les rois. La figure de la Vierge est absolument exquise.

Ainsi, durant cette belle période de l'art du vitrail, la caractéristique des œuvres c'est la personnalité, et si l'on excepte l'école d'imagerie qui fut très prospère en Champagne, mais dont le style n'est pas très élevé, les œuvres portent l'empreinte d'artistes d'éducations différentes et qui ne forment pas, à proprement parler, comme au XIIe et au XIIIe siècle, une école.

V. — ÉVOLUTION DES VITRAUX DU XVIe AU XVIIe SIÈCLE

Verre gravé. — Emploi des émaux.

On peut s'étonner que l'art du vitrail, si brillant au début du XVIe siècle et qui produisit un nombre considérable d'ouvrages dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre, ait subi vers la fin du XVIe siècle une décadence très rapide : il importe d'en rechercher les causes.

La principale paraît être l'oubli des principes de composition applicables à toute œuvre de décoration monumentale et qui exigent l'accord nécessaire entre l'idée de l'artiste, la destination de l'œuvre et les qualités de la matière. Le vitrail, traité en mosaïque translucide dans les cathédrales du XIIIe siècle, réalisait cette admirable entente entre l'ordonnance générale de la composition, les rapports de grandeur des figures ou des ornements et l'harmonie très franche de tons bien répartis fournissant d'excellentes oppositions de valeurs.

On n'avait pas cherché à faire valoir isolément un ouvrage de peinture par les moyens réservés au tableau, tendant à donner dans un cadre, pour un point de vue déterminé, la reproduction

d'une scène ou d'un paysage et à la pousser jusqu'à faire naître l'illusion de la réalité.

Lorsque changea l'idéal du peintre, ayant désormais pour objet le caractère de la figure et la beauté de la forme, la tradition maintint encore longtemps les méthodes anciennes de composition. Le peintre composait sa verrière pour une place, suivant les divisions des meneaux de pierre et son œuvre demeurait subordonnée à l'harmonie générale du monument. Aussi malgré les changements de style, des ouvrages du début du XVI[e] siècle, exécutés dans des monuments du XIII[e], comme on les voit dans les cathédrales de Beauvais ou de Sens, n'étaient nullement choquants ; il suffisait que l'échelle des figures et le choix des colorations accordassent l'œuvre nouvelle avec l'édifice ancien.

C'est la condamnation des vitraux de « styles anciens » qu'on a voulu faire de nos jours dans les églises anciennes. On a supprimé ainsi toute initiative artistique et on a encombré nos monuments historiques de mauvais et coûteux pastiches.

Le peintre verrier, aujourd'hui comme jadis, ne devrait être astreint qu'à l'observation des lois essentielles de toute composition : la loi des rapports qui détermine la grandeur relative de chaque partie de l'œuvre ; la loi des contrastes qui contribue à l'harmonie des couleurs. Comme il s'agit d'un décor de surface il doit être entendu qu'un tel décor ne peut admettre les moyens d'expression en usage dans un tableau et qui risqueraient de détruire la surface à décorer. Il est entendu aussi qu'il s'agit d'employer une matière translucide et que le passage de la lumière au travers des verres colorés exige l'emploi de tons soutenus dont les oppositions doivent être très étudiées et dont les divisions qui correspondent aux contours du dessin sont accentuées par la mise en plomb, introduisant entre les couleurs des traits sombres qui empêchent le rayonnement de la lumière et la confusion des tons.

Considérez dans l'église Saint-Godard de Rouen la verrière du Jessé qu'on peut citer comme une des œuvres les plus parfaites du xvie siècle. Les cinq divisions formées par les meneaux ont servi à l'ordonnance générale et au groupement des figures, disposées par bandes horizontales, mais de manière à donner à la verrière un soubassement solide, sur lequel alternent des anges et des lys, et qui forment avec une décoration architecturale l'encadrement du patriarche et des prophètes, supports des Rois ancêtres de la Vierge. Le mouvement des figures les fait converger vers le panneau du centre au sommet duquel est la Vierge tenant son divin Fils. Il est difficile de concevoir plus magnifique composition, ni mieux exprimée.

Considérez dans la même église une verrière voisine, celle qui est consacrée à la légende de saint Romain : l'ordonnance en est toute différente ; les scènes bien que limitées encore par les meneaux, se superposent dans un désordre peu harmonieux. On est loin de ces vitraux légendaires du xiie au xiiie siècle dont les compartiments reliés par des ornements floraux réunissaient les divers éléments d'une légende et en constituaient un ensemble.

Dans le vitrail de saint Romain, les scènes se superposent ou se juxtaposent sans aucune liaison et l'œil, n'étant pas guidé, suit avec peine ces sujets désordonnés qui abaissent la composition du vitrail jusqu'à celle de l'imagerie. C'est le défaut des innombrables verrières des églises de l'Aube se rattachant à une école, qui devait être très productive au xvie siècle, mais dont les œuvres sont souvent banales. Les images sont parfois séparées les unes des autres par des inscriptions formant des bandes claires qui ont au moins le mérite d'isoler les scènes. Si l'on considère isolément quelques-uns des sujets du vitrail de saint Romain de Rouen on appréciera certainement des qualités de dessin et de couleur qui disparaissent lorsque des sujets très différents, dont les lignes de perspective et les tons se contrarient, se trouvent en contact.

Parmi les vitraux de cette époque et de cette facture, il en est

dont l'ordonnance est meilleure et où l'emploi des mêmes tonalités contribue à une harmonie d'ensemble. C'est le cas des panneaux de la légende de sainte Geneviève dont l'assemblage forme une des verrières de l'église de Saint-Julien-du-Sault ; on y suit avec intérêt les scènes rappelant l'enfance de sainte Geneviève, sa consacration à Dieu, sa bénédiction par saint Germain



Fig. 115. — Fragment du vitrail légendaire de sainte Geneviève, à l'église de Saint-Julien-du-Sault.

d'Auxerre. Le peintre n'a pas oublié la charmante légende de la jeune fille tenant un cierge que le diable cherche à éteindre et qu'un ange maintient allumé (fig. 115).

Certains vitraux, notamment un assemblage de six panneaux représentant Hérodiade, sont composés comme des tableaux et encadrés dans des bordures ornées d'arabesques en jaune d'argent (Exposition rétrospective en 1900).

Le peintre, habitué aux grandes compositions, fait bientôt bon marché des divisions des meneaux et occupe toute la largeur de

la fenêtre par un seul sujet ; c'est ainsi qu'est conçue à l'église Saint-Gervais de Paris une remarquable verrière qui porte la date de 1531 et qu'on a attribué sans preuves à Robert Pinaigrier. Elle représente le jugement de Salomon et elle offre cette parti-



Fig. 116. — Sainte Marie Cléophas, du vitrail des Alerions, à l'église de Montmorency.

cularité que l'une des deux mères a été exécutée d'après le carton qui a servi en 1525 pour la figure de sainte Marie Cléophas (fig. 116) dans le vitrail des Saintes Femmes de l'église de Montmorency.

Dernièrement un carton du vitrail de Salomon a été retrouvé

en Angleterre et semblerait pouvoir être attribué au peintre graveur désigné sous le nom du Maître à l'Étoile. Peut-être cette indication aidera-t-elle à déterminer précisément l'attribution à faire à un artiste du Nord d'un des cartons du vitrail de Montmorency et du vitrail de Saint-Gervais.



Fig. 117. — Vitrail de François de Dinteville, évêque d'Auxerre, à l'église de Montmorency.

Quoi qu'il en soit, il est incontestable que les vitraux de l'église de Montmorency caractérisent l'apogée du vitrail au XVI[e] siècle, suivant cette nouvelle orientation de l'art qui attribuait aux donateurs la place principale dans le décor et ne négligeait aucun détail du costume ou du mobilier, afin de donner à l'œuvre un caractère de précision qu'on ne rencontre pas dans les œuvres plus anciennes.

Il semble qu'une des causes principales de la décadence du vitrail ait été la vulgarisation par la gravure des œuvres de maîtres. Du jour où l'on crut pouvoir adopter et transposer sur verre un tableau, on abandonna l'idée nécessaire d'une composition faite pour une place, et pour réaliser la transposition sur verre des figures d'un tableau on chercha à s'affranchir des divisions de la pierre en imaginant de faire passer la composition dans toute la largeur de la baie.

On alla plus loin encore, on chercha à supprimer les réseaux de plomb et l'on crut ainsi réaliser un progrès en employant les émaux transparents et en évitant ainsi de séparer par des plombs les tons différents.



Fig. 118. — Vitrail en grisaille de la légende de Psyché, provenant du château d'Ecouen, à Chantilly.

On ne s'aperçut pas que l'émail donnait des tons lourds, sans éclat : la comparaison est aisée à faire à Montmorency où, sur les armoiries, les alérions bleus sont exécutés en gravure sur verre plaqué en 1524, dans les verrières du chœur, tandis qu'ils sont faits en émail sur les deux verrières de la nef qui datent de 1563.

Les défauts de composition sont apparents dès le milieu du xvie siècle sur des verrières telles que celles de l'église Saint-Bonnet de Bourges, ou encore celles de l'église d'Écouen qui datent de 1544. Bien qu'à l'église Saint-Bonnet de Bourges, on ait cherché encore à maintenir les sujets dans les divisions de pierre, les perspectives architecturales qui changent de panneau à panneau, notamment sur la verrière donnée par Laurence Fauconnier, indiquent bien l'orientation défectueuse du vitrail à cette époque.

Jusque là, on ne trouve sur les vitraux aucune trace d'émail ; les verrières sont toutes exécutées en beaux verres plaqués dont

les couches sont dégagées par la gravure ; on y constate de belles harmonies de tons bleus nuancés, de rouges vifs et de verts très doux, de bruns clairs, de violets et de jaunes orangés ; on y remarque les qualités du jaune d'argent soit dans les fonds de paysages, soit dans les lumières des parties blanches. Le vitrail de François de Dinteville à l'église de Montmorency caractérise bien cette belle époque du vitrail français (fig. 117).

Le dessin en grisaille rehaussé de jaune d'argent était encore très en faveur au milieu du XVIe siècle dans l'école de l'Ile-de-France. C'est ainsi qu'on exécutait à Ecouen pour le connétable de Montmorency, sur les cartons de Michel Coxie, la célèbre suite des vitraux en grisaille de Psyché (fig. 118), tandis que dans l'église paroissiale d'Écouen, le peintre verrier s'inspirait des cartons des Chambres de Raphaël.

Dès ce moment, l'utilisation et le démarquage des gravures sont manifestes. A l'église de Gisors, la Visitation est imitée de la gravure du Maître au Dé, représentant Psyché et ses sœurs (fig. 119) ; on a changé seulement la tête de sainte Élisabeth. Même emploi de cette gravure pour la Visitation de l'église d'Écouen. A l'église de Conches, un abbé donateur agenouillé devant la Vierge n'est qu'une transposition sur verre d'une gravure du maître à l'Étoile et le vitrail du Christ apparaissant à la Vierge est imité d'une gravure de la Petite Passion d'Albert Dürer. Des fonds d'architecture sont empruntés à une gravure d'Hans Sébald Beham.

Cependant on exécutait encore en 1544 pour la chapelle du château d'Écouen de magnifiques verrières sur lesquelles sont représentés les fils (fig. 120) et les filles du Connétable de Montmorency et de Madeleine de Savoie. Ces verrières ont été transportées avec les grisailles de Psyché dans le château reconstruit à Chantilly pour le duc d'Aumale.

L'école de l'Ile-de-France jouit encore pendant un quart de siècle des qualités traditionnelles qui l'avaient mise en honneur

au début du XVIe siècle, aussi bien pour le dessin que pour l'harmonie des colorations translucides, et ses ramifications s'étendirent assez loin, en Champagne, en Normandie, en Touraine et jusqu'en Anjou. A cette école semblent avoir appartenu Robert Pinaigrier et Jean Cousin.



Fig. 119. — Visitation de la Vierge. Vitrail en grisaille de l'église de Gisors.

Les guerres religieuses précipitèrent la décadence en détournant de l'art l'activité des Français. Les vitraux de la fin du XVIe siècle sont généralement fort médiocres. Ceux de la nef d'Écouen (1583 ou 1584) représentant Henri de Montmorency et Antoinette de La Mark témoignent, si on les compare aux vitraux du chœur, d'une extraordinaire décadence dans un espace moindre de quarante années.

Avec le XVIe siècle disparaît pour un temps la décoration translucide; elle fait place à des vitreries blanches encadrées dans des bordures de grisaille et de jaune sur lesquelles brochent des écus-



Fig. 120. — Les fils du connétable Anne de Montmorency. Vitrail de Chantilly, provenant de la chapelle du château d'Écouen.

sons émaillés. L'émail appliqué aux vitraux civils a donné lieu, particulièrement en Suisse, à l'exécution de petits ouvrages dont le dessin est la qualité principale. Quelques cartons conservés de Lindmeyer et de Tobias Stimmer font assez connaître ces qualités de dessin.

Sous Henri IV et sous Louis XIII quelques sujets historiques sont habilement traités à Troyes par Linard Gonthier. Vers le même temps on exécutait à l'église Saint-Gervais de Paris des vitraux d'après les cartons de Lesueur, d'autres encore à l'église Saint-Étienne-du-Mont.



Fig. 121. — La Passion. Vitrail de l'abside de la Sainte-Chapelle du château de Champigny-sur-Veude.

On ne trouve plus à cette époque de compositions d'ensemble comparables à celles qui furent exécutées au milieu du XVI[e] siècle pour la chapelle du château de Vincennes ou pour celle du château de Champigny-sur-Vende. Dans cette dernière était représentée la famille des Bourbon-Montpensier, occupant la base des hautes fenêtres, dont la partie médiane était consacrée à l'histoire de saint Louis et la partie supérieure aux scènes de la Passion (fig. 121).

Les scènes de la vie de saint Louis sont tirées des chroniques de Joinville ; elles comprennent le sacre du jeune roi à Reims, son éducation par la reine Blanche de Castille, la construction de la Sainte-Chapelle, le vœu du Roi, son départ pour la Terre Sainte (fig. 122), les combats livrés en Égypte par les croisés, le retour du roi en France, enfin sa mort sous les murs de Tunis (fig. 123). La Crucifixion interrompt dans la fenêtre absidale les scènes de la vie de saint Louis. Sur la rose qui lui fait face au-dessus du portail est représenté Charlemagne tenant un écusson aux

armes de France et d'Allemagne, et drapé dans un manteau fleurdelisé. C'est un exemple assez rare d'une grande composition historique poursuivie régulièrement sur tout le développement des claires-voies d'un édifice.

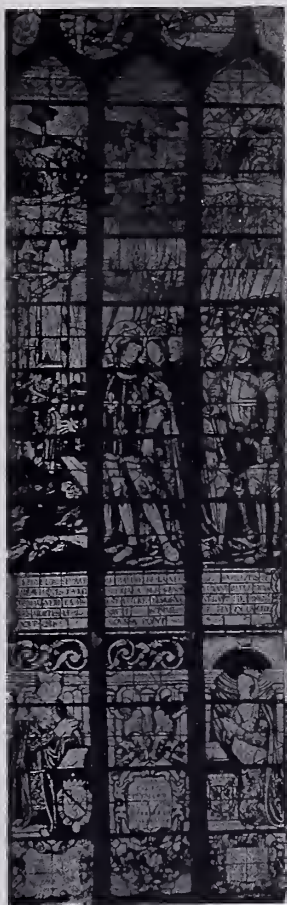


Fig. 122. — Embarquement de saint Louis pour la croisade. Vitrail de la Sainte-Chapelle du château de Champigny-sur-Veude.

Dans l'école de Champagne dont la production a été considérable, la tendance est visiblement, ainsi que nous l'avons dit, à l'imagerie, entraînant tous les défauts que comporte la superposition ou la juxtaposition de sujets n'ayant pas de lien entre eux.

A cette école se rattachent les vitraux de Troyes, ceux des églises Notre-Dame et Saint-Alpin de Châlons-sur-Marne, ceux de la Ferté-Milon, etc.

Le même parti était adopté au XVI[e] siècle pour les verrières des églises de Bretagne qui sont encore fort nombreuses. Quelques-unes cependant se rattacheraient, par les qualités du dessin et par l'harmonie des colorations, aux ateliers de la Touraine et de l'Anjou.

Si dans une même église, à la Ferté-Milon, on compare les verrières les plus anciennes, celle de sainte Anne par exemple, contemporaine de François I[er], aux verrières de date plus récente, représentant, sous une forme presque caricaturale, les scènes de l'Apocalypse ou du Jugement dernier, on comprend bien tout

ce qu'on perdit, lorsqu'au lieu d'adapter le sujet au fenestrage, on le traita en scènes incohérentes : l'intérêt disparaît dans les défauts d'un art trop facile dont le dessin n'est plus, comme à Montmorency ou Écouen, la caractéristique.



Fig. 123. — Mort de saint Louis, à Tunis. Vitrail de la Sainte-Chapelle du château de Champigny-sur-Veude.

Lors même que, comme à Saint-Alpin ou à Notre-Dame de Châlons, le peintre cherche à réaliser l'unité de la composition, par exemple dans la bataille de Constantin, cette composition qui s'étend au travers des meneaux est peu compréhensible. La même critique est à faire pour la fenêtre des litanies de la Vierge et pour celle de la Passion dont la composition est manifestement empruntée aux gravures contemporaines.

On pourrait multiplier indéfiniment les exemples : tous tendraient à prouver combien fut conventionnel l'art qui se développait vers le milieu du XVIe siècle et qui disparaissait au début du XVIIe.

L'émail dont on faisait usage à cette époque pour les vitraux des habitations n'était guère applicable aux œuvres de décoration monumentale, et lorsqu'on cessa d'utiliser pour le décor des églises les admirables mosaïques translucides on les rem-

plaça par des verres incolores, à maigre bordure plus ou moins chargée d'émaux.

S'agit-il de compléter par des vitraux la décoration de la cathédrale de Châlons, celle de l'église Saint-Sulpice de Paris, ou encore celle de la chapelle du château de Versailles, le vitrail n'est plus qu'une vitrerie blanche où le plomb fournit des combinaisons de carrés et de losanges qu'entoure une bordure de fleurs émaillées, chargée de loin en loin par des écussons, si le donateur a des titres de noblesse.

On peut se figurer ce que fut la décadence de l'art au XVIII[e] siècle, si l'on songe qu'on avait oublié jusqu'aux procédés de fabrication des verres colorés et notamment du verre rouge.

L'historien de la peinture sur verre à cette époque, Le Vieil, confondant les grisailles rousses avec le rouge de cuivre incorporé dans la masse vitreuse, dit avoir reconnu la trace de la brosse dont on se servait pour étendre et coucher sur un verre nu le « vernis rouge », ainsi que l'appelle Kunckel. Alexandre Lenoir écrivant en 1803 sur les origines de la peinture sur verre expliquait que l'on avait commencé à tracer les figures à la détrempe ou avec des couleurs délayées à l'eau d'œuf ou au vernis sur le verre blanc. Il critiquait fort l'emploi des plombs dans les anciens vitraux et considérait comme des œuvres d'art les peintures sur glace de Dihl.

C'est sur de pareilles données que Brongniart prétendait reconstituer à Sèvres l'art du vitrail. Il écrivait au verrier Bontemps, en 1839 : « J'ai dit vingt fois aux archéologues : donnez-nous tels dessins que vous voudrez, aussi mauvais que ceux de la Sainte-Chapelle, et comme nous avons en France, grâce aux verreries, tous les verres teintés dans la masse qu'avaient les anciens, que nous avons des couleurs de moufles aussi simples, aussi laides que celles de cette époque, nous exécuterons tous vos dessins et bien d'autres. »

Ainsi se perpétuaient des erreurs imputables pour la plus

grande part à l'enseignement théorique qui, dans les académies instituées sur le modèle des académies italiennes, remplaçait peu à peu l'enseignement technique des corporations.



Fig. 124. — Carton de vitrail représentant les Fêtes du mariage, par L.-O. Merson. (Musée du Luxembourg.)

C'est seulement depuis une soixantaine d'années, après les travaux de Lassus et de Viollet-le-Duc, après les publications de Didron et de F. de Lasteyrie, qu'on commença à com-

prendre la valeur artistique des verrières anciennes, réputées jusque-là œuvres gothiques, c'est-à-dire barbares. Vers la même



Fig. 125. — Les Pèlerins d'Emmaüs. Vitrail exécuté sur carton de L.-O. Merson. (Musée des Arts décoratifs.)

époque, le verrier Bontemps reprenait, à la verrerie de Choisy-le-Roi, la fabrication du verre rouge, et depuis cette époque, grâce à l'analyse des verres anciens, la fabrication des verres

colorés a toujours été progressant. La verrerie de Clichy dirigée par les frères Appert est celle qui eut, en France, la plus grande part dans la rénovation des procédés anciens et particulièrement dans la reconstitution des verres plaqués ou doublés qui ont fourni aux peintres les nuances nécessaires à la réalisation de leurs cartons.

Sans doute, il était indispensable de reconstituer la matière première du vitrail, mais si elle est nécessaire à la réalisation de l'œuvre d'art, elle ne joue qu'un rôle secondaire dans sa conception, et c'est là que jusqu'ici, si l'on met à part quelques œuvres exceptionnelles dues à un maître tel que Luc-Olivier Merson (fig. 124-125), le vitrail a été en défaut. Cela tient surtout à ce que les artistes ont négligé de s'initier par l'étude des œuvres anciennes aux conditions essentielles que doit remplir un vitrail dans la décoration monumentale.

Pénétrez dans une cathédrale encore munie de ses verrières, à Chartres par exemple, vous serez saisi par l'effet d'ensemble de compositions qui se lient intimement avec les éléments décoratifs d'architecture qui les entourent. L'échelle des figures et des ornements y est admirablement étudiée pour les emplacements des verrières, et la franchise des oppositions de valeurs résultant autant des volumes des verres de différents tons que de leurs tonalités forme le plus harmonieux et le plus brillant des décors de surface. Ces lois de composition ont-elles toujours été observées dans les vitraux modernes, c'est ce que nous étudierons dans notre prochaine et dernière leçon sur le vitrail.

VI. — VITRAUX MODERNES

Retour à l'emploi des verres colorés en masse dits « verres antiques ». Essai des verres plaqués à plusieurs couches, et des verres dits « américains », jaspés, opalisés, plissés, martelés, etc.

La longue léthargie du vitrail n'a cessé qu'à une époque très récente, vers le milieu du XIXe siècle, lorsque la conservation des monuments de la France appela l'attention sur les verrières anciennes, qu'un défaut d'entretien durant deux siècles laissait dans le plus misérable état. Certaines pertes étaient irréparables, car dans le cours du XVIIIe siècle, sous prétexte d'éclairer les églises, on avait détruit presque partout les verrières basses.

Du concours ouvert en 1848 pour la restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle, date à peu près la renaissance du vitrail en France. Les frères Gérente avaient déjà été appelés par Viollet-le-Duc à consolider et restaurer les verrières absidales de Saint-Denis. Dès lors des ateliers s'ouvrirent pour satisfaire aux restaurations projetées dans les cathédrales et les églises. Ces premiers travaux furent imparfaits, aussi bien pour le style du dessin que pour la qualité du verre. Les verres colorés étaient trop crus, dépourvus de nuances ; on ignorait les ressources des verres doublés dont la fabrication fut révélée seulement par l'examen d'éclats de verres anciens où l'on reconnut, sur le verre débité en tranches minces, la superposition des couches diversement colorées. Le peintre verrier Leprévost fut l'un des premiers à signaler ce mode de fabrication des verres du XVe et du XVIe siècles que mirent à profit M. M. Appert en fabriquant des verres nuancés analogues aux verres anciens.

Tout d'abord on s'était attaché à conserver les vitraux du XIIe et du XIIIe siècle, dont les verres colorés en masse tiraient leurs nuances d'inégalités d'épaisseur ou de défaut de planimétrie. On reproduisit avec soin les modelés par teintes plates de grisaille claire et par hachures de grisaille épaisse : ces travaux de consciencieuse érudition qui assuraient la conservation d'œuvres anciennes, en comblant plus ou moins discrètement leurs lacunes, avaient surtout l'avantage de faire revivre d'anciennes techniques, d'obliger les artistes à comprendre et à étudier les harmonies de couleur, variables d'époque à époque, et de s'initier en même temps aux interprétations simplifiées de modelés, très variables eux aussi du XIIe au XVIe siècle.

Ce retour aux procédés anciens était d'autant plus nécessaire que l'ignorance des artistes les aveuglait sur les prétendus progrès des essais faits à Sèvres au temps de Brongniart, essais tendant à supprimer les plombs pour obtenir avec les émaux, sur une plaque de verre assez grande, des tons différents. On avait peur de la couleur : on n'avait pas remarqué que pour juger la valeur d'un ton translucide, il ne faut pas le regarder dans le jour ambiant qui exagère son intensité, mais monté en plombs avec d'autres verres qui doivent garnir la baie, de telle sorte qu'il ne soit pas éclairé à revers et ne reçoive d'autre lumière que celle qui le traverse.

Il a fallu un demi-siècle pour nous déshabituer des verrières pâles, aussi contraires à l'effet décoratif que les verrières à oppositions franches et à tons soutenus y sont favorables. La recherche de tons et de valeurs semblables à ceux des verres anciens obligea les maîtres de verreries à modifier leur fabrication.

Puis le goût trop exclusif pour les verrières du XIIe et du XIIIe siècle fit place à une étude plus large et plus raisonnée de tous nos vitraux anciens, y compris ceux des XVe et XVIe siècles, si différents qu'ils fussent par le style des vitraux antérieurs.

La publication des vitraux de Montmorency en 1884 fut une révélation pour ceux qui, connaissant mal les vitraux, ne leur attribuaient qu'un rôle décoratif dans l'architecture et ne soupçonnaient pas l'existence, dans les verrières du XVI[e] siècle, de portraits dignes des plus grands maîtres de la peinture. C'est en les étudiant qu'un jeune artiste, mort trop tôt, Lebayle, habitué à peindre jusque là de médiocres tableaux sur verre, se forma le goût et la main, atteignant à une virtuosité d'exécution qui n'a pas été égalée (vitraux exécutés sur cartons d'Ehrmann pour la cathédrale d'Autun et pour la restauration du vitrail des Alérions à Montmorency, vitraux de fantaisie utilisant des verres nuancés en masse (Collection Bégule), médaillons appartenant à M. Magne).

VII. — COMPOSITION ET EXÉCUTION DES VITRAUX MODERNES

L'artiste chargé de composer une verrière doit, avant tout, tenir compte de la destination et de la place qui déterminent quel que soit le sujet, l'échelle des figures et des ornements aussi bien que les harmonies colorées. Le choix d'un style n'est pas en question, puisqu'il s'agit de créer une œuvre d'art : l'artiste, qui n'est pas un copiste, est le maître de sa composition, interprétant suivant son sentiment personnel la nature, qui lui fournira les éléments du décor. Ce qui importe, c'est que le vitrail ne soit pas un tableau, que la composition s'accorde avec son cadre architectural, qu'elle demeure sur la surface et qu'elle l'enrichisse par une harmonie de couleurs sans effets de trompe-l'œil.

Aussi, l'idée une fois trouvée, et les grandes lignes de la composition fixées, l'artiste arrêtera sur son esquisse la valeur et la distribution des tons, en vue de l'harmonie à créer. Le défaut

général des œuvres modernes est l'emploi de tons trop clairs d'égale valeur, donnant par décoloration de la surface une harmonie grise. Ce défaut d'oppositions franches n'existe dans aucune verrière antérieure au XVIIe siècle. Les plus médiocres au point de vue du dessin sont toujours bien mises à l'effet par oppositions de tons francs, tandis que des vitraux faits sur des cartons d'Ingres, quoique bien dessinés, manquent d'effet par défaut d'oppositions.

Si intéressants que soient les essais de fabrication moderne, si séduisantes que soient les nuances disséminées dans la masse, par mélange de pâtes diversement colorées, c'est toujours aux verres teintés en masse, semblables aux verres antiques, qu'il convient de recourir pour des œuvres de décoration monumentale placées à des hauteurs où les nuances des verres modernes seraient complètement perdues. Il est même nécessaire d'obtenir des maîtres de verrerie des tons plus soutenus, parce que le verre qui, tenu à la main, paraît foncé, est souvent trop clair en place lorsque la lumière le traverse.

Le mieux est donc que l'esquisse faite à l'aquarelle, pour conserver une transparence comparable à celle du vitrail, soit assez montée de tons pour donner l'harmonie cherchée et guider le verrier dans le choix des verres.

De cette esquisse, l'artiste passe à l'exécution du carton faite à l'échelle même du vitrail et sur lequel il prévoit définitivement l'emplacement des plombs, les utilisant pour séparer les couleurs et pour affirmer les contours du dessin.

C'est sur le carton ainsi préparé que seront relevés les patrons correspondant à chaque fragment de verre teinté et qui serviront à la coupe des verres. On comprend qu'il soit très important d'avoir des réserves de verres nuancés qu'on ne peut faire fabriquer au moment de s'en servir.

Les verres teintés en masse et les verres à plusieurs couches fournissent les nuances que le verrier utilisera pour les lumières

et pour les ombres, limitant ainsi l'emploi de la grisaille soit qu'on l'applique par hachures en traits épais, soit qu'on l'emploie diluée, pour obtenir des modelés plus souples, sans obscurcir le verre. Au XVIe siècle, les deux méthodes ont été employées simultanément.

Ce qui importe c'est que l'exécutant, s'il n'est pas l'artiste auteur du carton, soit un dessinateur assez habile pour donner sur verre une interprétation de même valeur que la composition. L'emploi de la grisaille étant délicat, l'exécution doit être simple, faite sans retouches, pour éviter les lourdeurs dans le modelé, et les lumières doivent être enlevées franchement. Il est évident que l'emploi de verres doublés facilite le dégagement par la gravure, faite aujourd'hui à l'acide fluorhydrique, de la couche supérieure pour obtenir, le cas échéant, soit par les nuances d'un même ton, soit par la mise à découvert de la couche interposée, des variétés de couleur dans une même mise en plomb.

Une précaution indispensable à prendre est la mise en plomb provisoire, elle doit précéder l'application de la grisaille afin de faciliter les changements de valeurs que pourrait nécessiter le contact de certains tons.

Tout fragment peint en grisaille doit passer au feu, ce qui ne présente aucun inconvénient pour les verres teintés en masse dits « antiques », mais ce qui est délicat pour les verres modernes opalescents ou jaspés.

La verrière est divisée en panneaux consolidés par des tiges rondes de fer auxquelles on rattache le vitrail par des ligatures en plomb soudées. Les panneaux sont montés dans les armatures qui sont généralement en fer.

Il faut que la verrière ait des tons assez puissants pour soutenir le passage de la lumière même au midi et pour ne pas craindre le voisinage des arbres et des maisons, dont les silhouettes apparaîtraient si les vitraux étaient trop clairs. La solution qui con-

siste à salir le verre en lui faisant perdre sa transparence n'est pas acceptable.

L'Exposition de 1900 avait été l'occasion de recherches de la part des peintres verriers français ou étrangers, les premiers demeurant attachés à l'emploi des verres teintés en masse, tandis que les autres avaient employé de préférence des verres mi-opaques et mi-transparents, même des verres martelés et plissés, faisant perdre ainsi au vitrail une de ses qualités essentielles, la translucidité. Aucun de nous n'a perdu le souvenir d'un charmant carton de Luc-Olivier Merson qui fut exécuté sur verre en 1885 dans l'atelier du peintre verrier Oudinot et qui était destiné à orner l'hôtel de M. Vanderbilt (fig. 124). Vers le même temps, le peintre François Ehrmann préparait pour l'église de Montmorency les cartons de vitraux destinés à compléter dans la nef de cette église les verrières rappelant les alliances de famille de Montmorency et qui furent exécutés, ceux du bas-côté sud dans l'atelier de Leprévost, ceux du bas-côté nord dans l'atelier de Lonbens et Ader, les anciens collaborateurs d'Oudinot. Un vitrail de la vie de sainte Anne et un autre représentant le cardinal Rolin étaient faits à la même époque sur les cartons de F. Ehrmann pour la cathédrale d'Autun.

Un peu plus tard, un autre essai était fait dans une des chapelles de l'église Sainte-Croix de Bordeaux sur les cartons de Marcel Magne ; l'artiste y interprétait la légende de la Vierge des Mariniers (Stella Maris).

Un travail plus important lui fut confié pour la décoration complète d'un de nos monuments historiques, l'église de Bougival. Elle comprenait dans l'abside cinq verrières consacrées à la vie de la Vierge, quatre dans le transept interprétant des symboles primitifs, les colombes et le calice, le paon, l'agneau, le poisson, vingt dans la nef, garnissant dix roses supérieures occupées par des scènes de l'Apocalypse, d'une interprétation très moderne, et dix fenêtres de bas-côtés, affectées aux Saints du diocèse de Paris,

enfin la grande rose de façade représentant le Christ entouré d'anges musiciens.

Si l'on mentionne avec ces verrières le vitrail des pèlerins d'Emmaüs (fig. 125) et ceux de la légende de sainte Cécile exécutés sur les cartons de Luc-Olivier Merson, ceux qui furent faits sur des cartons de Jean-Paul Laurens pour la chapelle du château de Chaumont, on remarque que durant un demi-siècle on ne se contenta pas en France de restaurer les vitraux anciens, et que les plus éminents parmi nos peintres ne dédaignèrent pas de s'associer à cette régénération du vitrail.

A l'Exposition universelle de 1900, où étaient exposées les cinq verrières absidales de Bougival, aux harmonies délicates de violet, de bleu et de blanc, figuraient, dans la section française, une série d'œuvres intéressantes. C'étaient une verrière en grisaille de la Licorne, et un vitrail coloré d'une poétesse lyonnaise, Loïse Labbé, exposés par Bégule, de Lyon; il y avait employé le verre jaune ondé mécaniquement, dont le chatoiement n'était peut-être pas suffisamment en accord avec la décoration en grisaille. C'étaient encore des vitraux de Jac Galland, l'un représentant des poissons, l'autre Salomé, un troisième une jeune femme arrangeant des fleurs. Jac Galland avait employé aussi les verres chenillés ou ondés, mais en limitant leur emploi à des ornements, à des draperies ou à des fonds; il tirait un excellent parti des jaunes d'argent, passant par toutes les gammes de coloration, depuis le bleu violacé caractérisant la réduction d'argent métallique, jusqu'au jaune clair. Le miroitement de l'eau, dans son vitrail des poissons, était adroitement rendu par les sinuosités du verre coulé. Ce qui paraît critiquable dans l'emploi des verres chenillés, c'est l'opposition entre les chairs, qui ne peuvent être exécutées que sur verre plan, et les ondes ou cannelures régulières des verres coulés, qui ne s'accordent pas très bien avec la planimétrie des verres soufflés. Ce défaut est encore plus accentué dans les vitraux américains, où le verre plissé a été employé.

Le peintre verrier Tournel avait fait un essai assez intéressant de mosaïque formée de petits cubes de verre transparent fixés au feu sur un fond ; mais ce n'était là qu'une fantaisie.

Un autre essai, qui pourrait donner lieu à des applications



Fig. 126. — Vitraux incolores à décor floral mis en plomb.
Pavillon de la Grèce à l'Exposition de 1900. Cartons de Marcel Magne.
Exécution de Leprevost.

multiples, est celui qui fut fait au pavillon de la Grèce, par le peintre Marcel Magne (fig. 126).

Reprenant la tradition des vitraux cisterciens, il en donna une application nouvelle à un décor de plantes, dessinant avec les plombs les branches, les feuilles, les fleurs, et employant des verres clairs pour les fonds, des verres opalescents pour les

plantes, afin d'avoir dans les blancs des nuances aidant à la clarté de la composition. L'effet en était très agréable, et cela paraît être un excellent moyen de décorer une baie dont on veut conserver la lumière blanche.

Le peintre verrier Gaudin avait exposé une verrière symbolisant la musique, d'après un carton de Grasset. L'artiste peintre avait envoyé l'une de ses œuvres les plus importantes, la suite des cartons de Jeanne d'Arc, qu'il avait composés pour la cathédrale d'Orléans et sur lesquels il faisait revivre l'épopée du xv[e] siècle. L'ordonnance générale réalisait une composition d'ensemble tout en suivant les divisions du fenestrage sans sectionnement ni des figures ni des ornements.

Un fort joli vitrail, exécuté par Delon et Escarré, sur un carton de L.-O. Merson, réalisait un type de verrière aux harmonies lumineuses résultant de l'opposition du bleu intense de fond aux draperies de ton jaune clair qui enveloppaient la figure.

Dans le genre pittoresque, on remarquait le charmant vitrail sur lequel Ader s'était représenté avec sa femme au long d'un ruisseau bordé de saules, imaginant une harmonie délicate des figures dans le paysage, sans note violente troublant l'effet (fig. 127).

Ce qu'on pouvait reprocher aux ouvrages français, c'est le défaut d'audace ; les qualités de goût et de dessin auraient pu s'appliquer à des ouvrages d'une harmonie plus puissante, qui est indispensable lorsqu'il s'agit d'aborder la décoration monumentale. Dans le décor de l'habitation, le vitrail peut se prêter à une nouvelle technique. Là, toutes les ressources des verres opalescents sont permises, et l'emploi en est d'autant plus justifié que la lumière blanche opalisée peut donner un décor très somptueux sans obscurcir l'intérieur de la maison ni risquer de fausser les tons des étoffes.

On comprend que l'opalisation ait suggéré aux peintres verriers modernes l'idée d'utiliser le verre à la fois comme matière

translucide et comme matière réfléchissant la lumière. On pouvait éviter ainsi l'aspect grisâtre que prend à l'extérieur le vitrail dans son réseau de plomb.

Les premières applications de ces techniques nouvelles ont été faites en France par Oudinot, en Amérique par La Farge. Ainsi le vitrail devait donner dans le jour une décoration trans-



Fig. 127. — Vitrail civil par Ader, représentant un couple au bord d'un ruisseau.

lucide, et le soir, éclairé par réflexion, il conservait en partie ses tonalités sinon ses valeurs. On complétait l'effet décoratif en étamant, argentant ou dorant le plomb.

Un tel mode de décoration s'appliquait fort bien à un écran qui brillait différemment suivant qu'il réfléchissait la lumière

solaire ou qu'il était traversé par la lumière d'un foyer ; mais il n'est guère applicable qu'à des vitraux de dimensions restreintes et d'entretien facile. Dès lors on comprend qu'on ait pu, en donnant à la matière le rôle essentiel, chercher à remplacer le trait de grisaille interprétant le dessin par le plissage artificiel ou le moulage du verre. C'est ce qu'ont tenté les verriers américains, et notamment Tiffany et Lamb.

Le point de départ de la méthode est le coulage du verre remplaçant le soufflage : lorsque le verre est encore malléable, on comprend qu'il est possible, à l'aide de crochets en fer, de plisser la matière au point d'obtenir par relief les effets qu'on obtenait par application du trait. Le procédé du moulage est plus simple encore. Le vitrail devient un bas-relief transparent, à tons chatoyants d'opale, mais d'emploi très limité à cause du poids énorme qui résulte de l'emploi du verre moulé ou plissé. Le procédé du plissage est d'ailleurs inapplicable aux figures. Il faut donc user d'artifices pour les chairs qui, modelées à plat, ne s'accordent pas avec les draperies en relief. Pour parer à ce défaut, on a essayé de superposer plusieurs feuilles de verre dans une même mise en plomb et de couvrir le verre émaillé d'un autre verre à ton d'opale. Ce sont des procédés ingénieux, mais des procédés qui ne s'accordent guère avec les traditions artistiques d'un décor translucide.

Il faut donc considérer comme une curiosité, plus encore que comme une œuvre d'art, l'Annonciation exposée, en 1900, par Tiffany, d'après un carton de Wilson. La même observation était suggérée par la verrière de Lamb représentant l'Église militante et l'Église triomphante (fig. 128).

En dehors des critiques d'esthétique pure, il faut remarquer que ces procédés nouveaux sont tout à fait critiquables au point de vue de la conservation des œuvres : il est évident que les cavités des verres plissés ou moulés favorisent l'éclosion et le développement de végétations parasites, et que l'effet nacré,

agréable aujourd'hui, ferait place très vite à des salissures, pour aboutir à l'opacité complète. Ajoutez à cela le poids formidable de ces bas-reliefs transparents qui nécessiteraient pour de



Fig. 128. — L'Église militante et l'Église triomphante.
Vitrail de Lamb exposé dans la section américaine en 1900.

grandes claires-voies des armatures énormes. Il y a certainement autre chose à faire pour le décor de ces claires-voies, que la construction métallique moderne donne plus étendues en surface que ne pouvait les donner la construction de pierre.

Il ne faut pas cependant rejeter absolument l'emploi des verres

plissés ni celui des verres dichroïques ou opalescents qui, dans certains cas, lorsqu'il s'agit par exemple de plafonds lumineux, ont l'avantage de fournir un double effet décoratif, suivant qu'ils réfléchissent la lumière ou qu'ils sont traversés par elle. J'avais pu ainsi réaliser sur le yacht *Hélène* le décor de nuit et de jour du plafond lumineux du salon, en employant les verres opalisés des frères Appert. A l'Exposition de 1900, un plafond de la section allemande, décoré des signes du Zodiaque, donnait de même un effet décoratif de jour et un autre du soir lorsqu'il était éclairé en arrière par les lampes électriques. Il avait été exécuté par l'Institut de Charlottenbourg sur les dessins de l'architecte Schaede.

Mais, d'exagération en exagération, on en est arrivé à concevoir un vitrail comme un assemblage de cabochons d'épaisseur irrégulière, dont la surface raboteuse vue à jour frisant est d'un singulier effet. Ainsi se présentait, à l'Exposition de 1900, le vitrail des Saisons de Tiffany.

Ce qu'il faut retenir de ces recherches, c'est une tendance à tirer de la matière des effets soit d'irisation, soit de demi-opacité, soit de tonalité puissante, qui peuvent, dans des cas déterminés, donner des colorations qu'on ne pourrait obtenir par d'autres moyens. C'était le cas de quelques panneaux de fleurs exposés par Tiffany et traités dans le goût des décorations japonaises.

Encore convient-il de faire une réserve pour l'emploi de procédés artificiels tendant soit à adoucir la mise en plomb, soit à corriger la crudité de quelques tons. Ces procédés, appliqués en Amérique et en Allemagne, consistent à superposer plusieurs plaques de verre pour obtenir les intensités et les valeurs cherchées. On a pu ainsi, dans la verrière de « Vineta » (dont le sujet est tiré d'une poésie d'Henri Heine et qui symbolise par des figures au fond des ondes une ville engloutie par la Baltique, tandis qu'à la surface un paquebot flottant symbolise la vie

moderne), essayer de rendre la profondeur des eaux en superposant au vitrail une plaque de verre coulé diffusant la lumière et adoucissant les contours, comme si les poissons et les plantes marines étaient vus au travers de l'eau frissonnante.

Ce sont là vraiment de bien petits moyens pour une œuvre aussi intéressante que la verrière exécutée par Liebert, sur un carton de Fischer. D'ailleurs, le défaut de ces procédés artificiels apparaît dès que le spectateur cesse de regarder normalement la verrière. Le verre martelé, qui, de face, donnait l'illusion de l'eau, noie, pour le spectateur placé de côté, toute la composition dans une sorte de brouillard. Dans le vitrail lui-même, où des verres ont été superposés pour obtenir les valeurs cherchées, les plombs portent des ombres qui détruisent les contours du dessin, et le vitrail n'a plus ni forme ni couleur.

C'est bien la condamnation de la méthode; d'ailleurs, on admettrait difficilement comme un moyen d'expression artistique la superposition d'un verre coloré à une peinture pour obtenir l'harmonie que le peintre n'aurait pas su réaliser directement.

La nouveauté du procédé avait certainement séduit les peintres verriers allemands, car les applications en étaient nombreuses parmi les verrières exposées en 1900. Hans Christiansen paraît avoir été l'initiateur de ce procédé qu'il n'a pas d'ailleurs poussé à l'extrême, ainsi qu'on pouvait le constater dans un paysage représentant un effet du soir au bord d'un lac sur lequel glissaient des cygnes. Il semble d'ailleurs qu'il ait été séduit par la fabrication française des verres jaspés à plusieurs couches et nuancés dans la masse que les frères Appert ont perfectionnés dans ces dernières années et qui fournissaient à un peintre habile comme Lebayle le moyen de réaliser, par le seul effet des nuances du verre bien employées, de magnifiques draperies sans aucun artifice et en tirant de la matière tout ce qu'elle peut donner.

En Allemagne comme en Amérique, la préoccupation des peintres verriers paraît être l'emploi exclusif de verres aux colorations brillantes, nuancés dans la masse et l'abandon du trait de grisaille remplacé par des linéaments de plomb. On ne voit pas bien ce que l'œuvre peut y gagner, le plomb n'étant qu'appliqué à la surface du vitrail pour figurer, par exemple, des troncs d'arbre, comme on les voyait en 1900 sur des vitraux des peintres verriers Christiansen et Engelbrecht, représentant l'un un paysage aux tons délicats, l'autre une scène de Lohengrin.

Mais cette substitution du plomb à la grisaille n'est-elle pas la conséquence de l'emploi de ces verres nuancés et chatoyants qui supportent mal la cuisson et changent de couleur au feu lorsqu'il faut fixer le trait de grisaille. Les procédés sommaires de mise en plomb sont inadmissibles lorsqu'il s'agit des figures et nous l'avons bien constaté en 1900 sur les vitraux de la section allemande où les traits du visage étaient brutalement accusés par le plomb, sans autres modelés que ceux dus aux hasards de la fabrication. Dans les paysages, ces rudesses d'exécution sont plus admissibles, et celui qui avait été exécuté par Endner, sur un carton de Christiansen, tirait des richesses de la matière employée les belles colorations des coteaux, des ravins ou des arbres.

Pour remédier au défaut du modelé dans les figures, certains peintres verriers allemands ont essayé d'employer pour les chairs un verre opalescent et moucheté ; ainsi étaient exécutés deux personnages nus, un homme et une femme tenant des couronnes, sur un vitrail exposé par la colonie des artistes de Darmstadt.

Sur un autre vitrail étaient figurées la Beauté et la Vérité sous les traits de deux femmes penchées sur la margelle d'un puits, sous un berceau de feuillages rouges. Le modelé était obtenu par une grisaille lourdement appliquée semblant charger les chairs de pustules. C'est un procédé analogue qui avait été employé pour un vitrail représentant les Sirènes et exécuté dans l'école des Arts Décoratifs de Vienne.

Une danseuse peinte par Liebert sur un carton de Unger et enveloppée de draperies bleues, obtenues par superposition de verres, fournissait encore un curieux exemple de cette méthode

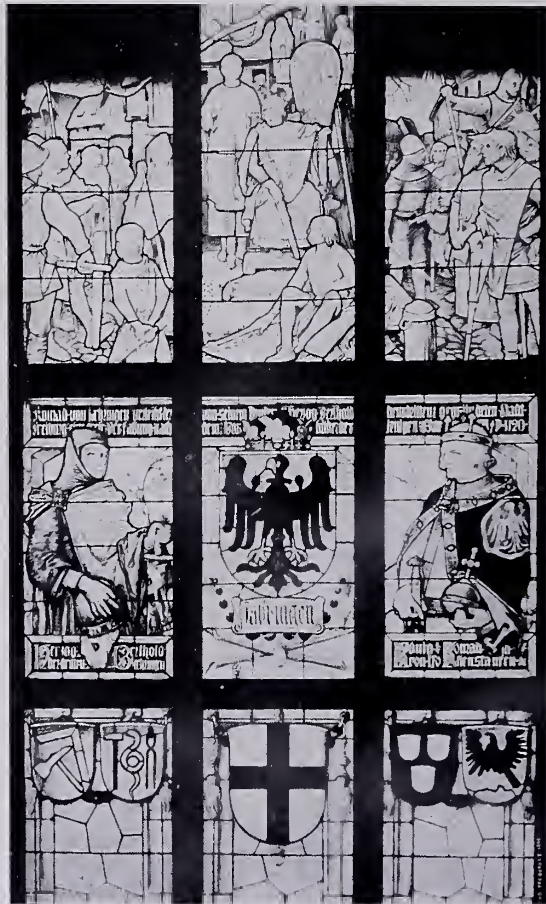


Fig. 129. — Vitrail de l'Hôtel de Ville de Fribourg, par Geiges.

qui, supprimant le modelé pour les draperies, mais le maintenant pour les chairs, donnait un effet étrange et disparate.

Plusieurs peintres verriers français, Laumonnerie, Delon, ont utilisé pour des paysages de facture très simple, les verres

nuancés dans la masse et aussi les verres à plusieurs couches, mais ils ont eu la sagesse de ne pas appliquer ces procédés à la décoration monumentale, comprenant bien qu'une composition artistique ne peut avoir pour point de départ un accident heureux

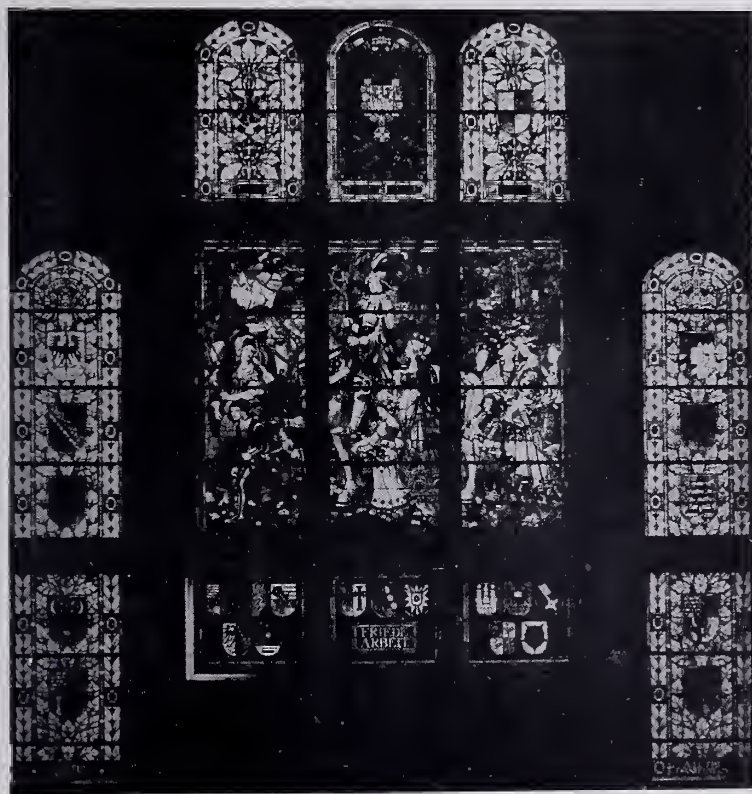


Fig. 130. — Vitrail du Triomphe de la Paix, exposé par Lüthi dans le palais de l'Allemagne, en 1900.

dans la fabrication d'une feuille de verre. C'est pour cela que sans méconnaître l'intérêt d'une technique nouvelle, il est difficile d'y trouver autre chose que d'ingénieuses fantaisies dont les applications sont très limitées. Une œuvre de décoration monumentale est aujourd'hui ce qu'elle était jadis, une composition

faite pour un effet d'ensemble, résultant à la fois de l'expression du dessin et de la puissante harmonie des verres colorés.

D'ailleurs, même dans les sections étrangères et notamment



Fig. 131. — Rencontre de Jeanne d'Arc et du connétable de Richemont, dans une chapelle de l'église de Locronan. Carton de Marcel Magne, exécution de Delon.

dans la section allemande, les œuvres les plus intéressantes se recommandaient des procédés anciens. Tels étaient les vitraux en grisaille à écussons colorés exécutés par Geiges pour

l'Hôtel de Ville de Fribourg (fig. 129). Tels encore les vitraux exposés par Lüthi, de Francfort, dont l'un représentait le triomphe de la Paix (fig. 130), exécuté en verres antiques aux harmonies dures, parfois même criardes, qu'atténuaient des salissures.

Conservons donc pour nos verrières des traditions plusieurs fois séculaires qui nous permettent d'associer à des qualités de compositieu bien ordonnée et de pureté de dessin l'harmonie colorée la plus riche et la plus puissante. Gardons-nous des harmonies pâlotes dues à la décoloration de la surface et réservons pour des cas particuliers ces verres nuancés, chatoyants par eux-mêmes, mais qui, changeants au feu, sont d'emploi difficile pour la déeoration monumentale et semblent en exclure le dessin qui est cependant indispensable.



Fig. 132. — Anges musiciens. Fragment de la grande verrière du transept ouest de la Basilique de Montmartre. Composition de Marcel Magne. Exécution de Delon et Janiaud.

La Basilique de Montmartre dont la décoration intérieure a contribué depuis dix ans au développement d'un atelier de mosaïstes, capables de bien exécuter les œuvres les plus considérables et les plus difficiles, a été aussi le monument religieux le plus favorable à la renaissance du vitrail français.

L'artiste chargé des cartons y était préparé par une longue pratique de l'art du vitrail acquise dans les travaux de restauration de nos monu-

ments historiques[1]. Il a composé les grandes verrières des pignons du transept consacrées à la glorification de la Vierge et aux légendes des saints, de l'Industrie et de l'Agriculture, comme des mosaïques translucides, tenant dans des tons lumineux la partie aérienne de la composition celle qui montre la Vierge et son Divin Fils au milieu du chœur des anges (fig. 132) et donnant au contraire des tonalités puissantes aux légendes des saints qui occupent les arcatures basses du pignon. Ce sont, au levant, les saints honorés dans les cités industrielles du Nord et les usines y voisinent avec les églises

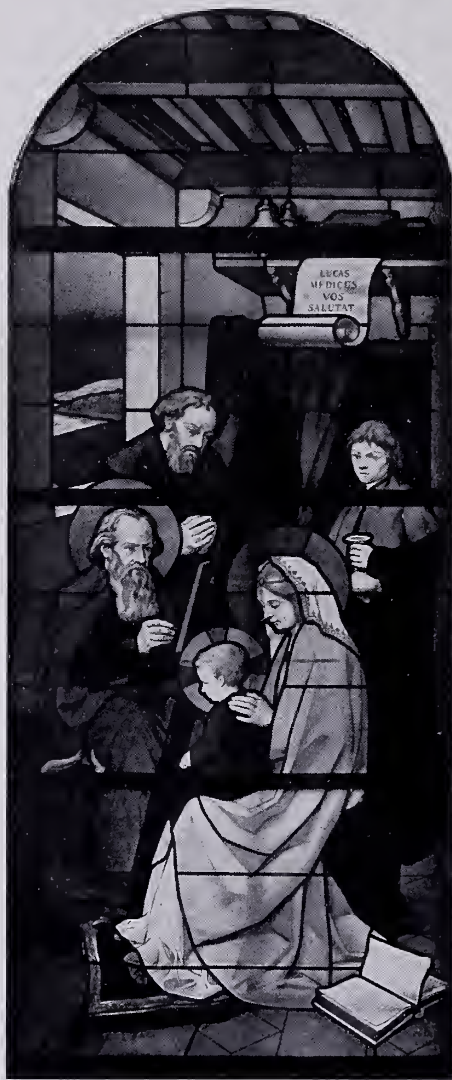


Fig. 133. — Saint Luc peignant la Vierge. Vitrail d'une chapelle absidale de la Basilique de Montmartre. Carton de René Magne, exécution de Delon et Janiaud.

1. Parmi les nombreux vitraux exécutés sur cartons de Marcel Magne, on peut citer, outre les trente verrières de l'église de Bougival, les fenêtres des absidioles à l'église Sainte-Croix de Bordeaux, le vitrail du transept sud (l'Assomption) à l'église de Nantilly de Saumur, le vitrail de Jeanne d'Arc à l'église de Locronan (fig. 131), des vitraux à écussons et sujets à l'église abbatiale de Fontevrault, deux verrières à l'église Saint-Serge à Angers, etc.....

dans les fonds de chaque panneau légendaire. Au couchant, les saints de l'agriculture prennent part aux travaux de la terre et le ciel très coloré soutient en quelque sorte la composition



Fig. 134. — La bataille de Bouvines. Vitrail de la façade occidentale de l'église de Montmorency. Carton de Grasset.

céleste où les robes bleues nuancées des anges s'harmonisent avec leurs ailes d'or fauve, tandis que le ciel s'éclaircit au sommet de la verrière.

Les huit roses qui éclairent les bas-côtés du grand dôme et dont les sujets sont les Béatitudes sont traitées de même, et sont comparables pour la composition et la couleur aux plus belles verrières françaises du XIIe siècle. Les cartons sont, comme ceux des vitraux des transepts, du peintre Marcel Magne. On lui doit encore deux des belles verrières de la chapelle de la Vierge.



Fig. 135. — Fragment du carton du vitrail « Apollon et les Muses ». Salle de concert dans une villa d'Andrésy. Composition de Marcel Magne.

La troisième, celle du fond, est l'œuvre du peintre René Magne, qui a donné aussi les cartons des vitraux de la chapelle consacrée aux saints Luc (fig. 133), Côme et Damien.

Ainsi a été conçu et réalisé un ensemble décoratif de la plus haute valeur qu'il est désirable de compléter en évitant autant que possible les œuvres disparates, à sujets trop compliqués ou à échelle trop grande qui risqueraient de nuire à l'effet d'ensemble. La valeur d'un vitrail est avant tout dans les oppositions franches de couleurs translucides : une verrière n'est pas un tableau et les peintres qui se risquent à donner des cartons de vitraux sans préparation suffisante peuvent se rendre compte des défauts qu'ils n'ont pas su éviter.

Un vitrail de Grasset, exécuté par Gaudin, pour l'église de Montmorency et représentant la bataille de Bouvines est encore à remarquer parmi les œuvres des dix dernières années (fig. 134).

Les monuments religieux ont été jusqu'ici les seuls qui se soient



Fig. 136. — Soir d'été au bois de Boulogne sur le grand lac.
Vitrail exposé à l'Exposition des Prix du Salon et Boursiers de voyage.
Composition de Marcel Magne, exécution de Vve Champigneulle.

prêtés à une renaissance de l'art du vitrail. Faute d'en comprendre les ressources, les architectes ont eu le tort de ne pas en faire l'application aux grandes baies vitrées des monuments civils. Le grand vitrail qu'avait fait Maréchal pour l'ancien Palais de l'Industrie ouvrait, malgré ses défauts, une voie qui n'a pas été suivie, mais qui peut être reprise. La construction métallique

appelle aussi bien l'emploi de mosaïques translucides dans les baies que celui de revêtements de céramiques dans les parties pleines. Il y a là des ressources nouvelles et il n'est pas douteux qu'un enseignement raisonné des applications de l'art n'aboutisse à leur mise en valeur.

Nous pouvons en douter d'autant moins que récemment des œuvres importantes ont caractérisé le retour aux vitraux civils. Elles sont dues à Marcel Magne. L'une décore une salle de concert dans une villa et a pour sujet « Apollon et les Muses » (fig. 135). L'autre représente un soir d'été au bois de Boulogne, sujet parisien s'il en fût (fig. 136). Une technique nouvelle y est caractérisée par l'affirmation des oppositions de lumière et d'ombre, mais ce sont toujours les verres colorés dans la masse qui fournissent l'harmonie puissante et riche du décor translucide, à l'exclusion des procédés conventionnels, faisant intervenir l'opalisation ou le plissage du verre. L'art n'en a pas besoin.



Griffon.
Vitrail d'une chapelle absidale
de l'abbaye de Saint-Denis.

TABLE DES GRAVURES[1]

LA GOBELETERIE

LA MOSAIQUE

1. Les gravures publiées dans ce volume ont été généralement exécutées d'après les photographies de l'auteur.

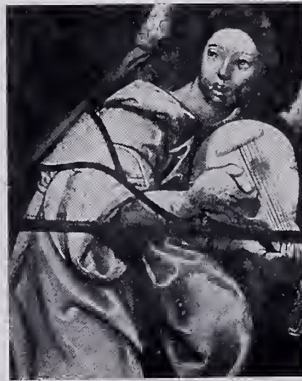
LE VITRAIL

TABLE DES MATIÈRES

LA GOBELETERIE

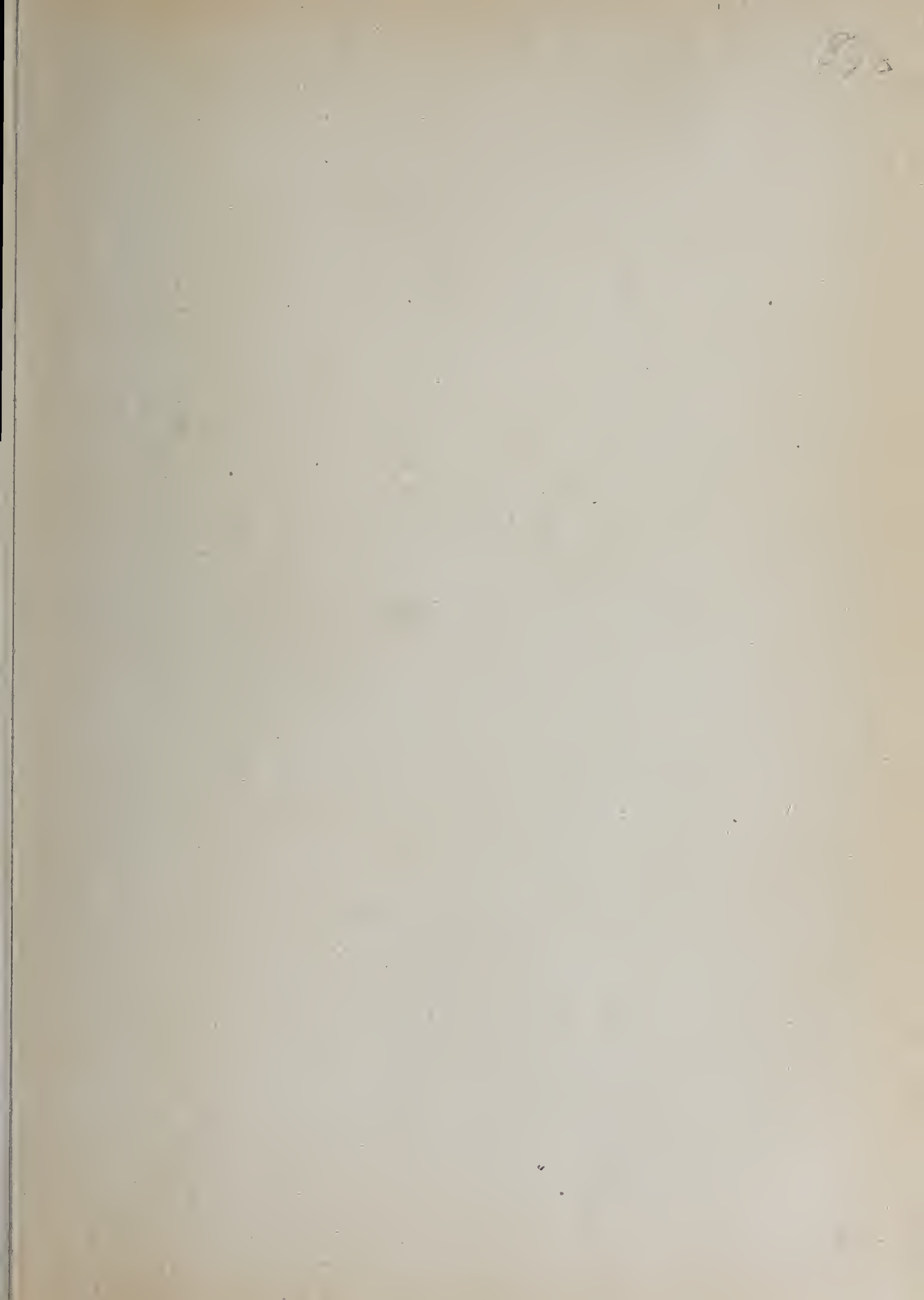
MOSAIQUE D'ÉMAIL

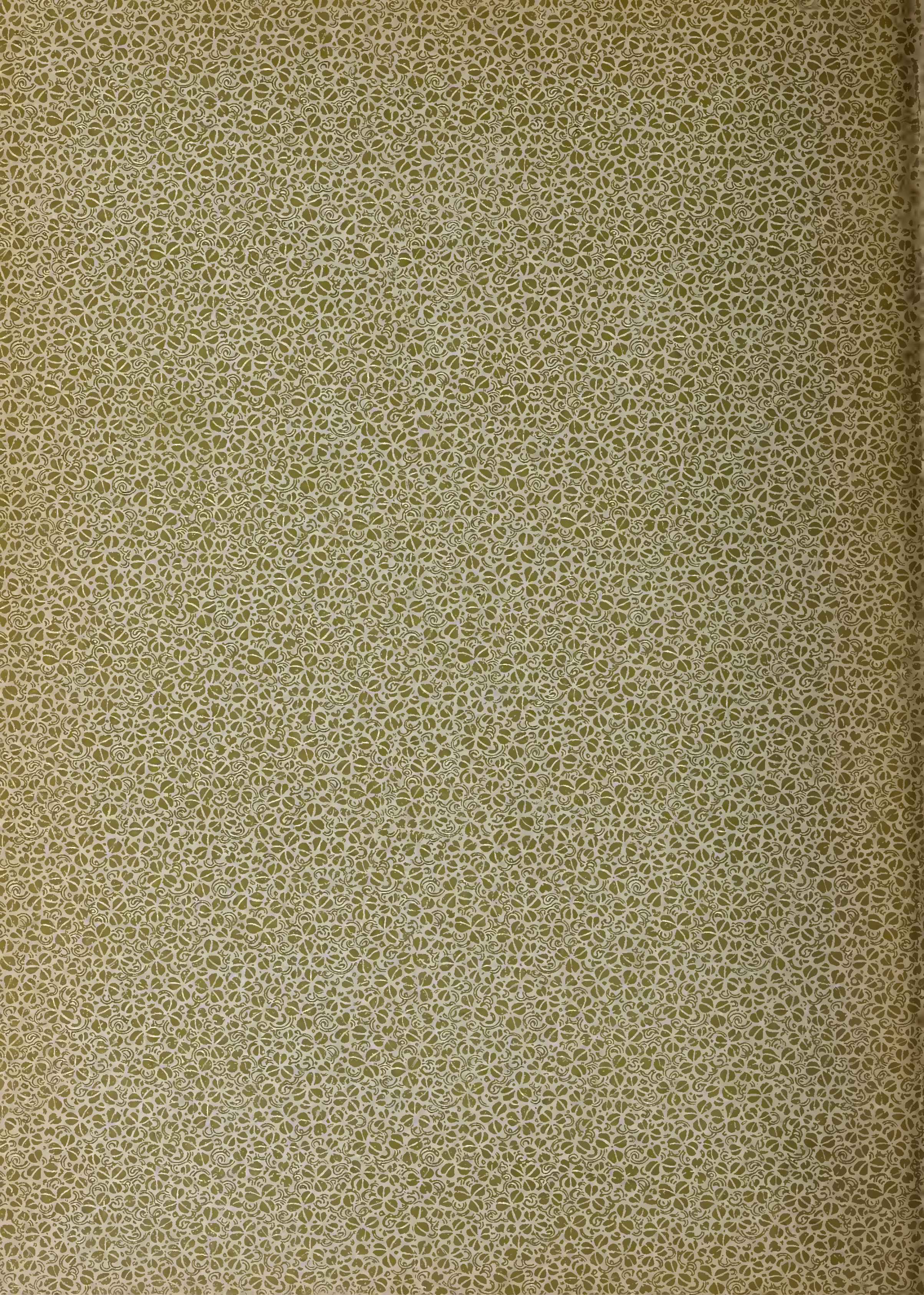
LE VITRAIL



Un ange musicien dans le tympan du vitrail de Jessé, à la cathédrale d'Autun.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.










Paris